مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ١ – ٢٢

تمثيل هويّة التابع في الرواية العربية الجديدة

رواية "شيكاجو" أنموذجاً

محمد علي آذرشب* ، فاطمة أعرجي**

الملخّص

قد تتجلّى الهويّة الثقافية في مجموعة خصائص لجماعة بشرية تربط بينهم أواصر عدّة كالتاريخ المشترك، والميزات الاجتماعية، والدين، واللغة.. إلخ. وليس هناك ثقافة إلّا وهي تمثّل هويّتها بأدوات وأساليب مختلفة. والتمثيل هو الذي يعطي لجماعة ما صورة عن نفسها وعن غيرها، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلاً لما يسمى في علم السرد بـ"الهويّة السرديّة". ولقد اقتضت تجربة آداب ما بعد الحقبة الاستعماريّة، وجودَ علاقة فعّالة بين المستعمِر و المستعمَر، تقوم على مبدأ الخضوع ثمّ التبعيّة، وإنّها عبارة عن تشويه ثقافي يريد قمع الهويّة على وعي أو من دون وعي لها. وقد انشغل الكاتب العربي الذي كابد هذه التجربة، انشغالاً إبداعياً وجمالياً، حاول عبر الكتابة والتفكير والتخيّل أن يقدّم مختلف أوجه هذه التجربة بكل قسوتها. وحاول تمثيلها في إطار الظاهرة الاستعماريّة التي استمرت في صورة ما بعد الاستعمار، وهي الصورة التي أرادت من الهويّة القطيعة مع ماضيها وإدراجها في سباق عالمي مُعَولَم يقوم على منافسة ثقافيّة قبل أن يقوم على منافسة عسكرية أو اقتصادية. وقد جاءت رواية"شيكاجو"، لعلاء الأسواني آخذة ظاهرة الاغتراب والهجرة أفقاً للاطلاع على جملة من هذه التجارب التي عاشتها أو رصدتها شخصيّات الرواية. فوجدناها تتحدّث عن المفارقة الغريبة واللاأخلاقيّة بين الأنا الشرقي والآخر الغربي، وذلك عبر عمليات وسياسات الهويّة التي تنتج جدليّة شبيهة بعلاقة العبد والسيد، ذلك لكي تبرز لنا كيف يمكن للشخصيّة السرديّة أن تتحوّل من كائن فاعل إلى كيان مفعول به.

كلمات مفتاحية: ما بعد الاستعمار، العولمة، هويّة التابع، شيكاجو، التمثيل.

* – أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران.

** – طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران. (الكاتبة المسؤولة). f.aaraji@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/١٠/٠٤هـ.ش= ٢٠١٦/١٢/٢٤م تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠٥/١٤ هـ.ش= ٢٠١٧/٠٨/٠٥م

المقدّمة

لقد منح السردُ الفضاءَ الذي ينكشف فيه أسلوب حياة الناس عندما يأخذ هذا الأسلوب شكل الحُبكة السرديّة، فمن دون السرد لا تكون التجارب سوى خرساء فاقدة الشكل. ومن جانب آخر إنّ الفرد لا يعثر على هويّته إذا لم يستطع أن يتشكل داخل ما يرويه. وإذا هذا يبدو صحيحاً على صعيد الفرد، فإنّه يبدو كذلك على صعيد الجماعات وعلى صعيد الأمم والشعوب. وهذا ما يتجلّى من خلال حاجة الأفراد والجماعات إلى إنتاج ضروب السرد والمحكيّات وإعطائها أبعاداً ومجالات تتجلّى في صميم التجربة الإنسانيّة.

وإنّ مفهوم الهويّة من المفاهيم التي لم تقتصر على تعريف واحد وموحّد بل أعطيت لها تعاريف متعدّدة. إنّها في مفهومها الواسع، تشبه الكائن الحي من ، حيث دمجها للاختلافات في وحدة متجددة باستمرار. وهناك نماذج وأشكال نوعية للهويّة تتحكّم بالسلوك الخارجي والداخلي لأعضاء الجماعة البشريّة التي تنتمي إلى ثقافة معيّنة، حتى وإن كان هذا التحكّم غير واع في أكثر الأحيان، لكن الحياة الاجتماعيّة تتأثّر به تأثّراً عميقاً. وتبعاً لهذا المنطق العام للهويّة، أنّ العناصر والمجتمعات الثقافيّة تقوم بضبط وتمثيل نفسها بشكل مستمر كما يحدث للكائن الحي. فالإنسان يعود دائماً إلى تفسير هويّته وربمّا إعادة صياغتها كلّما شعر بوجود إضافات عليها، متناسقة معها أو مختلفة عنها. والهويّة هي تصوّر لحالة الثقافة الجمعيّة وتعبير عن كيان معنوي، له حياته وحركته التي تساعده على أن يتفاعل مع كيانات معنويّة أخرى، وأن ينمو ويواجه ما يعترض سبيله من مستجدّات بأساليب مختلفة.

تطرح الهويّة الثقافية على بساط البحث الأدبي، تلك العلاقات التي تقيمها الحياة الأدبيّة مع الحياة الاجتماعيّة وهي تُشكّل في الوقت نفسه قراءة اجتماعيّة للأدب. فلهذا ينطلق الموضوع المطروح من قناعة مؤدّاها أنّ لا فصل بين الفن والمجتمع، وممّا لا شك فيه بأنّ الحديث عن الهويّة الثقافيّة مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء، والجدليّات المتناقضة بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والمثال، وبين المحافظة والتحرّر. ومن ، حيث أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالعقيدة، وبالمجتمع، والدين، سيجعله واسعاً شاملاً كثير الحساسيّة والخطورة.

و**كخلفيّة للبحث**، بصورة عامّة، هناك دراسات كثيرة عن النقد ما بعد الاستعماري ولكن ما يعنينا هنا بالتحديد ما هو قريب من الموضوع، فهناك مقال لـ"فريدة أميري دهنوئي" وآخرين، عنوانه: **سيماى ديگرى در رمان «ثريا در اغما» اثر اسماعيل فصيح و رمان «شيكاگو» اثر علاء الاسوانى (صورة الآخر في رواية «ثريا في غيبوبة» لإسماعيل فصيح ورواية «شيكاغو» لعلاء الأسواني)**، نُشر في مجلة "ادبيات تطبيقى"، العدد ١٢، النصف الأوّل من سنة ١٤٣٦هـ. عالج هذا المقال الصورة النمطية المرسومة في وعي الشرق عن الغرب وهي الصورة التي بامكانها أن تفرض الدونية على الشرقيين من مدخل ظاهرة الأنا/الآخر. وتوصّل المقال إلى أنّ "الرجعة إلى الذات" هو الحلّ الوحيد لتحرّر الشرقيين. وهناك أطروحة دكتوراه لـ"كمال باغجري"عنوانها: **نقد پسا استعمارى رمان عربى (از نظريه تا تطبيق) به همراه واكاوى تأثير استعمار بر فرايند پيدايش و تحول رمان عربى (نقد ما بعد الاستعمارية في الرواية العربية (من النظريّة إلى التطبيق) مع دراسة أثر الاستعمار على حركة ظهور الرواية و تطورها).** بجامعة طهران، ١٤٣٤هـ؛ وقد اختيرت في هذه الأطروحة أربع روايات، والتي قد أفادنا منها هي دراستها النقديّة لرواية"شيكاجو" في إطار النقد ما بعد الاستعماري ، حيث تمّ وصف شخصيات الرواية تفصيلاً ودراستها على ضوء تقابلية العبد والسيد. وأيضاً مقال لـ"شهريار نيازي" و"كمال باغجري" عنوانه: **خوانش پسا استعمارى رمان "موسم هجرت به شمال" اثر الطيب صالح (قراءة ما بعد الاستعماريّة لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح)**، في العدد الأول للسنة السابعة ١٤٣٤هـ، في مجلة الأدب العربي بجامعة طهران. والكاتبان ركّزا بصورة جيّدة على ظاهرة الأنا/الآخر وما يترتب عليها في النقد ما بعد الاستعماري.

ما لم نجده في هذه الدراسات هو كيفية صناعة الهويات التابعة وتمثيلها في الروايات. إنّ مصطلح "هوية التابع" يحمل رؤية جديدة تحدّد الدراسة في إطار التبعيّة وهي نظرة نابعة عن دراسات الناقدة الهندية اسبيفاك. تؤكّد هذه النظرة أنّ ما يصنع هوية التابع هو منعها عن إنشاء هوية تتكلّم عن ذاتها دون سيطرة القوى المرئية وغير المرئية. وتذكّر بأنّ صناعة الهويات التابعة هو قرار سياسي ينبت عن عدة استراتيجيات للهيمنة على الأفراد من دون وعيهم بل برضاهم. ففي هذا الحقل وعلى هذه الأطر، لم نلقي على بحث يختص بالموضوع تحديداً. فما نبغيه من الإضافة في هذا المقال تحديداً هو دراسة كيفيّة صناعة "هويّة التابع"، وما يترتب على هذه الصناعة في إطار النقد ما بعد الاستعماري وتمثيلها في رواية "شيكاجو". وما تهدفه من هذه الدراسة هو فهم الثقافة حين تشيع وهي متبعة للأغراض السياسية العالميّة على ضوء الرواية العربية، وإفضاح علاقة الثقافة مع العولمة والخطط السلطويّة، وذلك عبر سؤالنا: ماهي أشكال الهويّة

والثقافة التي تبزغ من العالم ما بعد الاستعماري ومنغّصاته وضروب قلقه؟ ونظراً إلى أنّ سرديات ما بعدالاستعمار تتساءل بالأساس عن الهويّة، فإحدى التساؤلات التي وضعناها في الاعتبار هو: كيف يتمّ تمثيل هذه الصورة السرديّة؟ ومن أيّة هويّة ينبثق خطاب الرواية؟ يتمّ خلق التبعيّة عادةً عبر ظاهرتين وهما ما بعد الاستعمار والعولمة، فبغية البحث عن إجابات لهذه الأسئلة، لقد اخترنا هذين المحورين الأساسيّن قبل أن ندخل إلى دراسة الرواية. وستعتمد دراستنا على منهجيّة "النقد ما بعد الكولونيالي"، وهي منهجيّة مركّبة تحاول أن تكشف هامش المجتمع في عالم ما بعد الاستعمار، مع رصد العلاقات الخفيّة والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة. ومن خلال رسم الخطوط العريضة عبر هذين المحورين ووفق المنهج الوصفي ـ التحليلي، درسنا كيفية تمثيل "هوية التابع" لدى عدد من الشخصيّات المحوريّة في رواية"شيكاجو"، للروائي المصري علاء الأسواني.

النقد ما بعد الاستعماري

يهتمّ النقد ما بعد الاستعماري بسياسات التهميش، وإنزال الفرد لمنزلة الآخر، وصناعة الذات التابعة، وبصفة عامة يحاول هذا النقد، تفكيك الافتراضات التي تعتبر أمراً طبيعياً، فيسعى إلى خلخلة التعريفات الثابتة والممارسات الاستبدادية.

«إنّ مصطلح "نظرية ما بعد الاستعمارية" يشير إلى تحليل ينطلق من فرضية أنّ الاستعمار التقليدي قد انتهى وأنّ مرحلة من الهيمنة تسمى أحيانا المرحلة الإمبرياليّة أو الاستعماريّة التي قد حلّت وخلقت ظروفاً مختلفة تستدعي تحليلاً من نوع معين»[١]. ويمكن اعتبار منتصف القرن العشرين اللحظة الرمزيّة التي بدأت فيها حقبة نقد معطيات الخطاب الاستعماري. لقد انبثقت فيها دراسات ما بعد الحقبة الاستعماريّة التي هدفت إلى إعادة النظر بالتركة الاستعماريّة الثقافيّة في العالم خارج مجال الغرب. وتشظّت تلك الدراسات إلى فروع عدّة فشملت سائر المظاهر الثقافيّة من فنون وآداب وكتابة تاريخيّة. والمهم أنّه ظهرت دراسات ما بعد الحقبة الاستعماريّة على أنّها ردّ فعل على تحيّزات الخطاب الاستعماري الذي

---

[١]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص١٥٨.

اختزل الشعوب والثقافات غير الغربية إلى أنماط مضادّة للتحديث وعائقة للتطوّر[١]. وكانت صياغة الذات التابعة من العمق،أي لدرجة أنّ تأثيرها، لم يعد يقتصر على المجالات السياسيّة والاقتصاديّة وحدها، بل تعدّى إلى المجالات الثقافيّة والفكريّة ومنها إلى التمثيل والتصوير في مجال الأدب والفن والثقافة. وإنّ علاقة الرواية بالثقافة المهيمنة تتجلّى في الأعمال التي تدخل في إطار دراسات ما بعد الاستعمار تجلّياً ملفتاً للنظر.

«إنّ دراسات ما بعد الاستعمار تعني بالهويّات والاتّجاهات والكتابات التي أُريد لها أن تندثر أو أن تطمس، لتعود ثانيةً إلى الظهور بصفتها الأخرى. فالهامش في هذه الدراسات يستعيد نفسه وحضوره في داخل المركز الذي انشغل بثقافات الأطراف ليجد نفسه مضطرّاً إلى الإنتباه اليها والإصغاء لها.»[٢] وينبغي أن لاننسى لم تطرح مسألة الهويّة إلّا إن كان هناك تحدٍّ أو تهديد أو تهميش وإحباط لجماعة ما.

ولقد أبرز إدوارد سعيد أنّ «هناك سمات ملازمة للنصوص التي تتناول البلدان المستعمرة والتي مصدرها أنظمة عقائديّة تهيكل القوالب الخطابيّة وتعطيها المصداقيّة والقوّة لعلاقات السلطة التي نجدها في الإمبرياليّة»[٣]. وجاء الاستشراق «ليعبّر عن هذا الجانب ويمثّله ثقافياً بل وفكرياً، باعتبار الاستشراق أسلوباً للخطاب أي للتفكير والكلام، تدعمه مؤسّسات ومفردات وبحوث علمية وصور ومذاهب فكريّة، بل وأساليب استعماريّة»[٤]. ويتناول هذا الاتجاه النظري قضايا الإسكات أو الإغلاق نظراً إلى الطريقة التي تضطر بها الهوية التابعة إلى التعبير عن نفسها وفق مصالح القوة القاهرة والقامعة الغربية.

وقد نعني هنا بالغرب ما استقر في الأذهان والخطابات السائدة في المجال التداولي العربي منذ بدايات القرن الماضي إلى اليوم، بخصوص هذا «الآخر الحضاري الذي يمثل الحداثة والتقدّم والتقنيّة مثلما يحشد القوّة والغلبة والسيطرة إذ يحاول فرض لغاته وأفكاره وقيمه ومصالحه على الذوات الحضاريّة الأخرى»[٥].

---

[١]- عبدالله إبراهيم، **التجربة الاستعماريّة وكتابة المنفى: ضمن كتاب الكتابة والمنفى**، ص٢٥٤.

[٢]- محسن جاسم الموسوي، **النظرية و النقد الثقافي**، ص٧١.

[٣]- حفناوي بعلي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، ص٦٥.

[٤]- إدوارد سعيد، **المثقّف والسلطة**، ص ٤٤.

[٥]- معجب الزهراني، **صورة الغرب في كتابة المرأة العربية**، ص٥٥.

وما يلحّ علينا من السؤال هو إلى أيّ مدى أدّت التفاعلات مع الغرب إلى تغيّرات أساسيّة في البنى الفكريّة والذهنيّة والإبداعيّة في المجتمعات العربيّة؟

من الممكن دراسة لحظات الجدّة والفورة الإبداعية إنطلاقاً من هذه الفترات، والتي اقترنت بالإنتاج والتجديد، وخاصة في عوالم خلخلت الموروث فيها وهزّت الثوابت والجوامد، وأبرزت أسئلة جوهريّة تتصل بحركة التغيير التي تتمّ، سلباً وإيجاباً، إستجابةً لشروط ملموسة. وما يساعدنا عليه المنظور ما بعدالاستعماري هو التفكير في تلك الطرائق التي يفصح من خلالها عن التغيّرات والتحوّلات الاجتماعيّة وتفاوضاتها، في عالم فُرض فيه الاستعباد والإضطهاد والاستغلال والتمييز الجنسي والتراتب الطبقي بهدوء ونعومة.

لقد شكلت "دراسات التابع" اليوم الموضوع المركزي لدراسات ما بعد الاستعمار إذ تمثّل لبّ الدراسات الثقافيّة التي تخطّت المفاهيم التقليديّة للنقد الأدبي، وفتحت الأبواب بين الأدب، والفكر، والتاريخ، والسياسة، باعتمادها على فكرة "التمثيل" أي الكيفيّة التي تتجلّى فيها الأحداث في الخطابات بكل أشكالها. فمعلوم بأنّه لا توجد أحداث مجرّدة، وإنّما الأحداث، الواقعيّة منها أو المتخيّلة الأدبيّة، تظهر في سياق الخطاب، وتعمل استراتيجياته على التحكّم في نوع الحدث، وتظهره طبقاً لسلسلة متكاملة من التحيّزات الثقافيّة الخاضعة لذلك السياق. ذلك ما أثارته وقدّمته الناقدة الهندية "غاياتري سبيفاك"في بحث عنوانه«هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟»[١].

ما يهمنا من ذلك، هو أنّ القوى الاستعماريّة قامت بتعريف وتحديد وسرد ماهيّة الدول المستعمرة أي"الآخر"، وفقا لمنظومتها المعرفيّة وخدمةً لأهدافها الاستعماريّة. وبهذا فإنّ المستعمِر عَرَّف المستعمَر على أنّه غير حداثي، غير ديموقراطي، بربري، وإلى ماهنالك من صفات تنقض حقوقه وإنسانيّته بغية تبرير الاستعمار، أي اعتباره عملاً تنويرياً، لكنّه يهدف في صميمه استغلال موارد وثروات الدول المستعمرة. وقد استخدم علم الاجتماع هذا المفهوم لفهم المنهجيّة التي تستثني المجتمعات بعض فئاتها على أنّها من" الآخرين" أي الذين يتّصفون بصفات دونيّة لا تمكّنهم من الاختلاط معهم، وعلى سبيل المثال ورد في كتاب"الاستشراق" لإدوارد سعيد تفسيرات تبيّن كيف مارست المجتمعات الغربيّة هذا المفهوم بهدف

١- أنظر: ليلا گاندى، **پسا استعمارگرايى**، ص١٠-١٣.

السيطرة على"الآخرين" في الشرق[١]. كما أن مفهوم"الآخر" أصبح عنصراً أساسياً في فهم وتشكيل الهويّة، ، حيث يقوم الناس بتشكيل أدوارهم وقيمهم ومنهج حياتهم قياساً ومقارنةً بالآخرين كجزء من منهجيّة التفاعل التي لا تحمل بالضرورة معاني سلبيّة.

تطرح نظرية ما بعد الاستعماريّة قضايا مقلقة بشأن الهوية وصياغة تبعيّتها كي تفضح فكرة الدونيّة والهامشيّة وتؤكّد لنا«إذا حاولنا إقناع البشر بأنّهم عبيد فإنّهم يصدّقون ذلك في النهاية»[٢]. وهذا ما أكّده لنا الغرب وذكّرنا به "فانون" بقوله: «لقد وعدنا العرب بمعاملتهم كما لو كانوا أبناء فرنسا. وبهذه الطريقة نأمل أن نجعل بامكانهم تحمّل سيطرتنا ويعتادوها وفي النهاية أن يتماثلوا بنا من أجل تكوين شعب واحد وواحد فقط».[٣]

إنّ فكرة "التابع" لم تكن حادثة تاريخيّة قد انتهت، بل هي فئة مازالت موجودة ، حيث وجدنا الاحتلال قد حمل الكثير من المعاني لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التي لم يكن لرحيل المستعمِر أثر في إنهاء تبعيّتها للغرب وتحرّرها من سلطانه.

العولمة

لقد كانت التحوّلات الكبرى في الماضي تأخذ وقتاً طويلاً لنضجها، وفي أحيان كثيرة كانت التحوّلات ذات أثر إقليمي أو وطني بحت. أما اليوم فالتحوّلات تتمّ بسرعة رهيبة. فمن الناحية السياسيّة يبدو أنّ"الدولة – الأمّة" في طريقها إلى الزوال الفعلي. فالحدود السياسيّة التي هي إطار الدولة وسيادتها، تبدو عاجزة من الاستمرار؛ بما أنّ من الناحية الثقافيّة يلاحظ أنّ هناك ثقافة عالميّة آخذة في التشكّل تتجاوز كافّة الحدود الثقافيّة القوميّة أو المحليّة الأخرى[٤]. وأبلغ تعبير يصف هذه الحالة هو أنّ عالم اليوم، عالم بلا حدود وإنّ صيرورات التغيير والقوى المعقّدة التي يمكن إدراجها تحت تعبير"العولمة"، تعمل على مستوى عالمي كونها تخترق الحدود بدمج وربط الجماعات في توليفة جديدة موحّدة من الثقافة طبعاً وهي مسيطرة؛

---

[١]- أنظر: إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص ٤٤و٤٥.

[٢]- تزفيتان تودوروف، **فتح أمريكا: مسألة الآخر**، ص٢٢١.

[٣]- نايجل سي غبسون، **فانون: المخيّلة بعدالكولونياليّة**، ص١٦٣.

[٤]- أحمد گل محمدي، **جهانى شدن فرهنگ و هويت**، ص ٩٨و ٩٧.

وهكذا تفرض العولمة الابتعاد عن التشخّص في الهويّة أو الابتعاد عن التفكير والتصرّف على طور خارج الطور المعلّب الذي تمليه العولمة. فمن المهم أن نتناول في قراءة الأعمال الأدبيّة، القوى السياسيّة والحكوميّة، كونها تعمل القوانين من غير أن يكون البشر على وعي بها، ومن ، حيث أنّها تجعل من الناس كائنات اجتماعيّة موزّعة على مجموعات"متماثلة الهويّة"، ب، حيث تشيع تلك الفكرة بأنّ العولمة كنظام، هي أفضل حصيلة للتاريخ الإنساني.

عندما امتدّت هذه الظاهرة إلى كل شيء طالبةً توحّد أفكارنا، ومشاعرنا، وأحاسيسنا، وضمائرنا، وقيمنا، وأذواقنا.. إلخ، وعندما صارت تخلق لنا عادات واحتياجات جديدة تكمن تحت سطحها زعزعة للأسس والقيم دون أن نشعر بها، عند ذلك أصبح العالم كما يقولون لنا بفخر واعتزاز"قرية كونيّة"، كما سمّاها مارشال ماك لوهان لأوّل مرّة وتنبّؤا بعده بأنّ العالم سيصبح"عقلاً ضخماً"! لا بأس من العقل الضخم ولكن لنسأل كيف يعمل هذا العقل الضخم؟ تحت سيطرة من ولصالح من؟ ما مدى هيمنة أنماطه علينا وهل نحن قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمِن علينا أم لا؟ ما هو دورنا في هذا الذي يعرض يومياً أمام أعيننا والذي يُسحب من العرض ويُدفع إلى الهامش؟ هل هو خيارنا الخاص أو أنّه خيار لقوى مسيطرة علينا لاسيطرة لنا عليها؟ وهل من يتعامل مع ظاهرة العولمة كذات فاعلة، كمن يتعامل معها كموضوع منفعل أو كتابع؟

يجب أن لاننسى بأنّ «العولمة ظاهرة كليّة، وإلى جانب العولمة الاقتصاديّة، وهي بلاشك الأبرز ظهوراً والأكثر قبولا للقياس الكمّي، هناك عولمة تكنولوجيّة، وعولمة بيئويّة، وعولمة غذائيّة وعولمة قانونيّة وعولمة إعلاميّة وأخيراً هناك عولمة ثقافيّة»[١]. وإنّ هذه التطورات العالمية تدفع إلى طرح السؤال المحرق، بل الوجودي بالنسبة لنا، ما هو مصيرنا في ظلّ هذه العولمة التي يبدو أنه لا شيء قادر على الوقوف في طريقها؟ ماهو مصير هويّتنا وثقافتنا الذاتيّة وتاريخنا، وماهو موقفنا من كل ما يجري. إنّها ذات الأسئلة التي سبق أن طرحناها عندما فاجأتنا الحداثة الغربيّة في أواخر القرن الثامن عشر، وهي ذات الأسئلة التي نطرحها عندما نفاجأ دائماً بكل جديد ودائماً نحن من المفاجئين![٢] «فأصبح موقفنا من العولمة أقرب إلى موقف الذي يلعن الإسم لاتّقاء شرّ المسمّى!»[٣]. وفي ظلّ هذا الاختراق هناك مقاومة قد تكون سلبيّة ضد ذلك فعلينا أن نتذكر أنّ المجتمعات التقليدية تدافع عن نفسها عبر ترويج نوع من الهويّة المغلقة ،

[١]- جورج طرابيشي، **من النهضة إلى الردّة: تمزّقات الثقافة العربية في عصر العولمة**، ص١٦٤.

[٢]- تركي الحمد، **الثقافة العربيّة في عصر العولمة**، ص١٢.

[٣]- جورج طرابيشي، **شرق وغرب: رجولة وأنوثة**، ص ١٦٩.

حيث تجد العولمة اختراق ثقافي شامل قبل كل شيء وهي مرّت من خلال الحبر والورق وسيطرت على الأذهان قبل أن تسيطر على الأعيان.

إذاً لقد أصبحت «العولمة أمراً واقعاً له تجليّات في مجال المعلومات، والاعلام، والاقتصاد، والسياسة، والثقافة، وغير ذلك، فمن اللازم القول أنّ تطوّر مفهوم العولمة فرض أيضاً تطوراً في قبول المفهوم وممارسته على الصعيد العالمي، وفي نهاية المطاف تعميم الثقافة الغربيّة بالعولمة على مستوى العالم يقصد منه تحويلها إلى لاهوت كوني»[١]. يعمّم نمطاً من الحياة على الكرة الأرضيّة كلّها. فليس هناك إلّا عمل واحد ألا وهو"المشاركة" في صنع الثقافة العالميّة الجديدة وإلّا فإنّ الرفض المطلق لن يؤدّي إلى أيّة نتيجة بل مثل هذا الرفض هو الذي سيؤدّي في النهاية إلى القضاء على الهويّة والثقافة الذاتيّة. «إنّ الاندماج في العصر ومحاولة امتصاص المتغيّرات والتحوّلات بعقل متغيّر، والقضاء على هذا الخوف الهوسي من ضياع الهويّة والثقافة هو الطريق إلى الحفاظ على كينونتنا في عالم لايرحم وتحوّلات لاتعرف الوقوف»[٢]. هذا لأنّه أكثر ما يقال اليوم عن العولمة يكاد يكون تكراراً لما قيل من قبل عن الغزو الثقافي، أو الإمبرياليّة، إمّا النتيجة فواحدة وهي"التبعيّة".

هويّة التابع subaltern identity في رواية "شيكاجو" لعلاء الأسواني[٣]

التمثيل representation كمفهوم يشير إلى شيء متشكّل تاريخياً في اللاوعي الثقافي للأمّة وهو قابل للإستثارة والتحريك كلّما دعت الحاجة إلى ذلك. «وهو لا يعني الأوهام إنّما يعني الدلالات الكبرى

---

[١]- عبدالله إبراهيم، **التجربة الاستعماريّة وكتابة المنفى: ضمن كتاب الكتابة والمنفى**، ص١٧٩.

[٢]- تركي الحمد، **الثقافة العربية في عصر العولمة**، ص١٣.

[٣] - ولد"علاء الأسواني"في عام ١٩٥٧م وهو كاتب، وروائي ومحامي مصري. حصل على البكالوريوس من كلية طب الفم والأسنان لجامعة القاهرة عام في ١٩٨٠م وحصل على شهادة الماجستير في طب الأسنان من جامعة إلينوي في شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكيّة وما زال يباشر عمله في عيادته بحي جاردن سيتي، كما تعلّم الأسواني الأدب الأسباني في مدريد كان يكتب مقالات في روز اليوسف تحت عنوان أسوانيّات، وحصل عام ١٩٧٢م على جائزة الدولة التقديريّة للرواية والأدب. يتحدّث الأسواني أربع لغات: العربية، الانجليزية، الفرنسية والإسبانية وهو عضو مجلس إدارة مركز الدوحة لحريّة الإعلام. في أكتوبر ٢٠١٠، قام المركز الإسرائيلي الفلسطيني للدراسات والبحوث بترجمة رواية عمارة يعقوبيان، بينما رفض الأسواني ترجمة كتبه إلى العبريّة أو نشر كتبه في فلسطين المحتلّة لموقفه المعادي للتطبيع معها. واتّهم الأسواني مركز البحوث بالسرقة والقرصنة، وقام بتقديم شكوى للاتحاد الدولي للناشرين. يعتبر الأسواني نقلة نوعيّة واضحة في تاريخ الرواية المصريّة بشكل خاص والرواية العربية عامّة حيث نشرت الطبعة الأولى لرواية شيكاجو عام ٢٠٠٧ وحقّقت نجاحاً باهراً وترجمت للعديد من اللغات.نشر له رواية أوراق عصام عبد العاطي، وعمارة يعقوبيان، ونادي السيّارات وقصص أخرى قصيرة.

التي تجعل المجتمع يبدو متماسكاً ككل»[١]. وإنّ"الهويّة السرديّة"بصفة عامة ظاهرة مركّبة متعدّدة الأبعاد، ومن ثمّ فالمفاهيم الدالّة عليها تتّسم بالتعقيد وتعدّد الأبعاد. ووفقاً على ما سبق في أهميّة الموضوع المطروح، بُنيت هذه المقالة على رؤية تعتبر الأدب ممارسة ثقافيّة والرواية بشكل خاص إنتاج ثقافي. وهذا ما يقتضي إلى جانب الاهتمام بخصوصيّة النص الروائي كخطاب لغوي جمالي، وعياً بالسياق الثقافي الواسع الذي يتحقّق فيه. وإنّ الموضوع المطروح يتعلق بالجنس الأدبي الأكثر انتشاراً وازدهاراً وهو فنّ الرواية التي تكاد تبدو جنساً بلا حدود، وإنّها كما توصف، الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا. لذا صارت حسب ما يقال"ديوان العرب المحدثين".

يرى"بول ريكور"، أنّ تكوين الهويّة السرديّة سواء أكانت لشخص مفرد أم لجماعة تاريخيّة، كان الموقع المنشود للانصهار بين السرد والخيال. وأنّ لدينا استباقاً حدسياً لفهم هذه الحالة؛ أفلا تصير حياة الناس أكثر معقوليّة بكثير حين يتم تأويلها في ضوء التي يرويها الناس عنها؟ ألّا تصبح"قصص الحياة" نفسها أكثر معقوليّة حين يطبق عليها الإنسان النماذج السرديّة أو الحبكات المستمدّة من التاريخ مثل المسرحيّة أو الرواية؟ قد يصحّ أن نصادق على سلسلة الافتراضات التاليّة، وهي أنّ معرفة الذات تأويل، وأنّ تأويل الذات بدوره يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محوّلة قصّة الحياة إلى قصّة خياليّة أو قصّة خياليّة إلى قصّة الحياة[٢]. وحين نرى الروايات العربية الجديدة على ضوء تمثيل الهويّة، سيتمّ بحثها بالنظر إلى فعاليّتها كأجزاء من تكنولوجيا ثقافية موسّعة، وإن كانت محدّدة تاريخياً لتشكيل الذات. وفيه تعاني الذات الروائيّة وضعاً أشبه ب"المنفى المزدوج". إنه ازدواج هويّة أولئك الكتّاب الذين يحملون وعياً عربياً ولساناً أجنبياً. فالرواية لاتزال لم تحمل قوانين خاصة بها إذ هي دوما في قيد التشكّل. وما هو في قيد التشكّل يستطيع أن يفهم ظاهرة الصيرورة[٣].

ما يهمّنا هو أنّ الفرد لا يعثر على هويّته إذا لم يستطع أن يتشكّل داخل ما يرويه. وإذا كان هذا يبدو صحيحاً على صعيد الفرد، فإنّه يبدو كذلك على صعيد الجماعات وعلى صعيد الأمم والشعوب. وهذا

---

[١] - نادر كاظم، **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، ص٣٣،

[٢] - ديفيد وورد، **الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور**، ص٢٥٢.

[٣] - محمد الشحات، **سرديّات المنفى: الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧**، ص٣٨.

ما يتجلّى من خلال حاجة الأفراد والجماعات إلى إنتاج ضروب السرد والمحكيّات وإعطائها أبعاداً تدخل في صميم التجربة الإنسانيّة، سلباً أو إيجاباً، وذلك استجابةً لشروط ملموسة تحفر في عمق الوعي أو اللاوعي.

وما يساعدنا عليه المنظور ما بعد الكولونيالي هو التفكير في تلك الطرائق التمثيليّة التي يفصح من خلالها عن التغيّرات والتحوّلات الاجتماعيّة وتفاوضاتها، في عالم فُرض فيه الاستعباد والاضطهاد والاستغلال والتمييز الجنسي والتراتب الطبقي الخ، بهدوء ونعومة. ونظراً إلى أنّ سرديات ما بعد الكولونياليّة تتساءل بالأساس عن الهويّة وعبر مدخل السرد بكل ما يكمن خلف هذا الإصطلاح، فنجد اتجاهات ونظريات مختلفة تلتفّ حول السرد بوصفه علم السرديّات.

في ضوء هذه الملاحظة نقصد من خلال دراسة رواية"شيكاجو"، التركيز على السمات اللافتة فيها ومرجعيّتها لدراسة العلاقة بينها وبين تمثيل هويّة التابع. ذلك يتمّ من خلال مدخلين أساسيين؛ أولاً دراسة مجرى صناعة التابع وثانياً دراسة أشكال الصراع الهويّاتي الذي يعيشه التابع في هذه الرواية.

أ) تمثيل صناعة الهوية التابعة

جاءت رواية "شيكاجو" لـ"علاء الأسواني" وهي مزدحمة بالشخصيّات، لتتحدّث عن مجموعة من المهاجرين الذين قد خرجوا من ديارهم إلى أمريكا يبتغون معيشة كريمة، وجاءوا يدفعهم حلم أن يكونوا مواطنين أحراراً، لهم كيان وكرامة. وسرعان ما اكتشفوا أنهم استبدلوا قيود ضغط الدولة بقيود أخرى غير مرئيّة لاتقلّ قسوةً. إنّ هذه الرواية تنتمي إلى نوع أدبي يطلق عليه"أدب المكان"، فمدينة شيكاجو هي البطلة للرواية. ومن أبرز ما تسلط الرواية الضوء عليه هو كيف أنّ وعي التابع يتقبّل أن يكون كائناً بشرياً ناقصاً إذ يسمح بتأصيل تبعيّته في ظلّ النظام الاستبدادي. ذلك لأنّه بدأ الاستعمار حاملاً الاعتقاد أن الحضارة الغربيّة هي الأنبل في الوجود فبفضل عمليّة التنوير كان عليها واجب نشر الحريّة والمساواة والإنسانيّة في العالم. ولكن قبل ذلك كان يجب برمجة"التابع" وصناعته، وذلك لم يتمّ إلّا من خلال تشويه الشرق باعتباره همجيّ لا يعرف الطريقة الصحيحة للحياة.

تشكّلت هذه الرواية من مجموعة مهاجرين مصريين بكلية الطب في شيكاجو، وعن معاناة هؤلاء في التأقلم والتضارب وصراع القيم والعادات الاجتماعيّة والحريّة ونزعة العنصريّة ومحاكاة المستعمرين؛ وعن

المشاعر الدونيّة التي نتجت عن هاجس السعي إلى بلوغ رتبة المستعمِر، سيّما أنّ أحداث الرواية بدأت عند أحداث ١١سبتمبر ٢٠١١. إنّ صورة المسلمين ساءت جداً بعد تفجيرات ١١سبتمبر، حيث أعطت الإدارة الأمريكيّة الحق لأجهزة الأمن في أن تفعل كل ما تراه ضرورياً، بدءاً من التجسّس حتى الاعتقال لمجرد اشتباه، ونقلت هذه الرواية كيفيّة تعرّض النازحين العرب والمسلمين لمختلف هذه المضايقات والتحرّشات والاستفزازات.

نجد في مدخل رواية"شيكاجو"، أهمّ السمات التي طغت على ما أصبح يعرف بـ" المستعمِر"و"المستعمَر"، ذلك قبل أن تتقدم الرواية في قصّة أولئك الذين هاجروا إلى شيكاجو، وهُم قد لايعرفون أن شيكاجو ليست كلمة انجليزيّة وإنما تنتمي إلى لغة الألجونوكي، وهي إحدى لغات عديدة كان الهنود الحمر يتحدّثون بها:

"المستعمرون البيض، الذين قتلوا ملايين الهنود واستولوا على أراضيهم ونهبوا ثرواتهم من الذهب، كانوا في نفس الوقت مسيحيين متدينين للغاية، على أن هذا التناقض سينجلي عندما نعرف الآراء الشائعة في تلك الفترة؛ فقد ذهب كثير من المستعمرين البيض إلى أنّ الهنود الحمر بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما فإنّهم لم يخلقوا بروح المسيح، وإنما خلقوا بروح أخرى ناقصة شريرة وأكّد آخرون بثقة أن الهنود الحمر مثل الحيوانات مخلوقات بلا روح ولا ضمير وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض! وبفضل هذه النظريات الحكيمة أصبح بمقدور المستعمرين أن يقتلوا ما شاءوا من الهنود بلا أدنى ظلّ من الندم أو الشعور بالذنب"[١]

يقدّم لنا هذا المقطع، ركناً أساسياً من أركان العالم الذي جرى فيه أحداث هذه الرواية؛ وذلك من وجهة نظر كاتب عاش طويلاً في هذه الأجواء وجرّب عمق الهوّة بين الأنا(المستعمَر) والآخر(المستعمِر)، ولا شك أنه إذا ما اختلّ التوازن بينهما(أي بين الأنا والآخر)، فإنّ ذلك سينعكس على الهويّة مباشرةً. وهذا أمر حاصل كما تسرده الرواية، ، حيث تسرد لنا بوجه عام، بأّن قد أصبح الغرب، المانح الأخير للمعاني والمقاصد والشرعيّات، ونتج عن ذلك تزييف المسار التاريخي للجماعات الأصلية ووصف ملفّق لأحداث الماضي، واصبحت معرفة الغرب تتقدّم على"معرفة الذات". وهذا ما يذكّرنا به فانون: «إنّ

---

[١]- علاء الأسواني، **شيكاجو**، ص٨.

المستعمِر لايكتفي بأن يصف المجتمعات المستعمَرة بأنّها خالية من القيم، أو أنّها لم تعرفها قط، إنّما هو يعلن أنّ السكّان الأصليين لاسبيل لنفاذ الأخلاق إلى أنفسهم، وأنّ القيم لا وجود لها عندهم، بل إنّهم إنكار القيم، فالمستعمَر بهذا المعنى هو الشرّ المطلق، إنه أداة لاوعي لها ولاسبيل إلى إصلاحها»[١].

أصبح التجريد الرمزي للمستعمَر من القيمة إحدى الإستعارات التأسيسيّة للحضارة الغربية والتي قالت إن الشرقي كائن بشري ناقص ومشوّه، ومع إنشاء هذه البنية في قلب أنظمة الخاصة بالحضارة الغربية، قد اصطنع"التابع" وصار ينظر لخضوع الشرق على أنه"طبيعي"، ولهذا صار غير مرئي. وهذا في النهاية ما أسّس النظام الاستعماري كواقع وأيديولوجيا[٢].

من أين لـ"شيماء محمدي"، الفتاة الطنطاوية المحجّبة أن تعرف كل هذا. عاشت حياتها كلها في طنطا وجاءت إلى شيكاجو دون استعداد أو تمهيد" *كمن قفز في البحر بملابسه الكاملة وهو لايعرف السباحة*"[٣]. وصُنّفت الرواية، بين وصول شيماء إلى مدينة شيكاجو وتمدّدها في المستشفى على سرير الإجهاض للتخلّص من حمل غير شرعي وهي تهمس"*"اللّهم لا إله إلّا أنت سبحانك إنّي كنتُ من الظالمين..*""[٤]. كانت الفكرة غريبة على الأسرة والمعارف أن تسافر بنت وحدها إلى أمريكا لكنها ذهبت بالانتعاش والتفاؤل، إلّا أنّ أيامها الأولى في شيكاجو جاءت بعكس التوقع بذلك الاستقبال العدائي في المطار، حين ارتاب فيها موظّف الأمن وجعلها تنتظر خارج الصف، وأخضعها لاختبار البصمات وأخذ يستوجبها وهو يتفحصها بنظرة مدققة مستريبة. أحسّت في تلك اللحظات بأنّها غريبة ووحيدة وضائعة، لا تفهم لغتهم ولا يفهمون لغتها، "*لغتها الإنجليزية المتعثّرة التي كثيراً ما تجعل التفاهم بالإشارة أسهل من الكلام*"[٥].

وها"دكتور رأفت ثابت"، هاجر من مصر إلى أمريكا أوائل السيتينات فتعلّم حتى حصل على الدكتوراه وعمل بالتدريس في عدّة جامعات أمريكية ثمّ استقر في شيكاجو وتزوّج من ممرّضة أمريكيّة

---

[١]- فرانتز فانون، **معذّبو الأرض**، ص٢٦.

[٢] – أنظر: نايجل سي غبسون، **فانون: المخيّلة بعدالكولونياليّة**، ص٨٣و٨٤.

[٣]- علاء الأسواني، **شيكاجو**، ص١٣.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص٤٤٧.

[٥]- **المصدر نفسه**.

اسمها"ميتشيل"، وحصل على الجنسية الأمريكيّة وصار أمريكياً في كلّ شيء فهو لا يتحدّث العربية إطلاقاً، ، حيث الصورة التي يحبّها لنفسه أن يكون أمريكياً حقيقياً كاملاً نقياً بلا شوائب. فعندما يسأله أحد من أين أنت؟ يجيب من فوره: I am Chicagoan أي أنا من شيكاجو.

"يتقبّل كثير من الناس إجابته ببساطة لكن بعضهم أحيانا ينظر إلى ملامحه العربية باسترابة ثم يسأله: أين كنت قبل أن تأتي إلى أمريكا؟ عندئذ يتنهد رأفت ويهزّ كتفيه مردداً جملته الأثيرة التي صارت شعاراً له: وُلِدتُ في مصر وهربتُ من الظلم والتخلّف إلى العدل والحريّة[١].

يبرز دكتور رأفت أنموذجاً في هذه الرواية للمثقف المستلب أمام الغرب فهو حريص على إنكار صلته بمصر حتى عندما تتركه ابنته الوحيدة بقسوة لتذهب مع عشيقها وهو جاء يشتكي لصديقه محمد صلاح لكنّه لم يتراجع عن موقفه: *"كنت مصرياً يوماً ما وقد اقلعت عن ذلك، أيها الرفيق متى ستعترف بجواز السفر الأمريكي الذي أحمله؟*"[٢]. هذا الموقف ينطبق كلّياً مع ما طرحته روايات ما بعد الاستعمار في مرحلة اندهاش المستعمِر وانبهاره بكل منجزات الحضارة الغربيّة من تقنية وعلم وفكر..إلخ. وبذلك فإنّ هذه الرواية قد انطلقت من نظرة واقعيّة تستوعب المرحلة التاريخيّة التي تجتازها الشعوب المستعمرة وإفرازات هذه السيطرة من تمزّق وضياع في معظم مفاصل الحياة، إضافة إلى كل الموجات التي جعلت شخصيّات الرواية تشعر بهزّة في هويّتها.

«إنّ الذات تواجه شروط استعمارها بسبب العيش المشترك الطويل والثقافة السائدة. وتكون الذات مستعمَرة حين يحتلّ وعيها وبالتالي سلوكها. إنّ الذات، والحالة هذه، لاتفكّر بذاتها ولا تعي استعمارها ولاتعرف آليّة هذا الاستعمار. الذات التي لاتفكّر لماذا هي على هذا النحو، هي بناء مكتمل وليس بحاجة إلى الترميم»[٣]. «فطبقاً لقاعدة"التبعيّة" فلا يجوز الإبتكار إنّما ينبغي المحاكاة»[٤]. ذلك لأنّ وعي التابع يتمثل نفسيّاً على أسس القوّة والهيمنة، فيتعذّر استعادته بصورته الحقيقية، بل لاحقيقة له، لأنه

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٤٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٢٩.

[٣]- أحمد برقاواي، **أنطولوجيا الذات: بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي**، ص٥٢.

[٤]- عبدالله إبراهيم، **التجربة الاستعماريّة وكتابة المنفى: ضمن كتاب الكتابة والمنفى**، ص٦٤.

مستعاد عبرتمثيل قوة المسيطر وثقافته. فنجد"دكتور رأفت"، وخاصّة بعد أحداث ١١سبتمبر، كان يجاهر بآراء ضدّ العرب والمسلمين والتي قد يتحرّج منها أكثر الأمريكيين تعصباً، ولهذا قد نجده منزلقاً دائماً في تمثيله ويتجلّى مطموساً وممحواً في لحظة التعبير عن نفسه وباختصار يرسم صورة مشوّهة عن هويّته:

" *فكّر أنّ المصريين سيفسدون القسم..هذه الحقيقة ..المصريون لايصلحون للعمل في أماكن محترمة لأن عيوبهم كثيرة وفادحة: الجبن والنفاق والكذب والمراوغة والكسل وعدم القدرة على التفكير المنظّم، وأسوأ من كل ذلك العشوائيّة والفهلوة..*".[١]

وإنّه في حضور المصريين بالذات، يحلو له أن يستعرض التكنولوجيّة الحديثة حين يسألهم ساخراً: "متى *تستطيع مصر أن تنتج مثل هذا الجهاز.. بعد كم قرن؟! ثم ينفجر ضاحكاً. وعندما يتفوق طالباً مصري في القسم لابد لرأفت أن ينخزه، يتقدم اليه ويصافحه قائلاً: أهنّئك لأنّك تفوّقت بالرغم من التعليم البائس الذي تلقّيته في مصر، يجب أن تشكر أمريكا على ما وصلت إليه*".[٢]

وهكذا قد اقتُرحت لثقافات الشعوب المستعمرة، ثقافات مغايرة تستجيب للرؤية الاستعمارية إذ جُعِلت مثالاً ينبغي أن يحتذى. فجرى تمثيل أحوالها بصور بدائيّة غامضة، ليقع فصلها عن ثقافتها. فنجد شخصيّات هذه الرواية أنّ القطيعة مع نفسها وثقافتها وتاريخها، ستقودها إلى الحداثة وذلك أنّ التقدم والحداثة لا تلبس معناها إلّا من خلال الوصفة الغربيّة لها. فقد عاشت هذه الشخصيّات هاجس القلق والهشاشة والحيرة وقد اقتلعت من مرجعيّاتها ، حيث لم يكن أمامها سوى الاتباع والحجز في أطُر محدّدة لاتسمح بالاندماج ولا تقبل بتطوير الهويّة الخاصّة.

ب) تمثيل الصراعات لدى الهويات التابعة

ينبغي أن لاننسى أنّ علاقات **الهيمنة والتبعيّة** التي تحكم النظام الاجتماعي هي التي تحدد دوماً، الحياة الثقافية الكاملة للمجتمع. وفي الحقيقة لقد أصبح مصطلح"التابع" اليوم مرادفاً لمصطلح "العالم الثالث" من هذا المنظور. فقد جرى التواطؤ بسبب السياسات الاستعماريّة، على أنّ التابع غير قادر على

---

[١]- علاء الأسواني، **شيكاجو**، ص٤٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٤٤.

تمثيل نفسه، ولابدّ له أن يخضع للسلطة، ولهذا تتناقض الإمكانيّة أمام التابع ليقول شيئاً حقيقياً. فنجد بحث"غاياتاري سبيفاك" بهذا الخصوص، جاء بصيغة السؤال: هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟ والتي تريد سبيفاك طرحها هو هل توفّرت السياقات الثقافيّة المؤاتية للتابع لكي يتكلّم؟ هل يتمكن من الحديث، وإسماع الآخرين صوته؟ وهي تفحص بدقّة الفرق بين"الحديث إلى" و"الحديث عن"، وهو ليس بعيداً عمّا ذكرناه سابقاً بصيغة السؤال في حديثنا عن العولمة، بأنّ هناك فرقاً شاسعاً عندما نكون بالنسبة لظاهرة ما، فاعلين أو منفعلين.

على العموم من أبرز القضايا التي تسلّط الرواية الضوء عليها هي التناقضات التي تحفل بها نفوس معظم الشخصيّات، الشخصيّات التي تمّ اختيارها تعمّداً من صنف المثقفين. كل تلك الضغوطات زعزعت هويةِ شخصيّات رواية"شيكاجو"، ب، حيث لم تتمكن هذه الشخصيّات من تطوير منظومة القيم والعادات والعلاقات الاجتماعيّة من جانب ولم تستطع الإنقطاع كلّياً عنها والذوبان في ثقافة المستعمِر من جانب آخر، وذلك ما نجده عند شخصيّة "دكتور رأفت" و"دكتور صلاح" بأتمّ وجه إذ نجد الرواية على مستوى هذه الشخصيّات تبرز لنا قدرة المنفيّ على محاكاة من يعيش معهم وذلك مع الحرص الدائم على تجنّب خطر الإحساس بأنّه منبوذ، فقد يصبح واجب"دكتور رأفت" الرئيسي، إحكام مهارات البقاء والتعايش في النفيّ. وهو فخور بزوجته الأمريكيّة التي أنجبت له بنته الوحيدة"سارة". ولكن عندما تنضج سارة يبدأ الصراع الحقيقي، وهي تأتي بعشيق لها إلى البيت وتقدّمه إلى أبيها بكلّ فخر. فيضطرب الصراع في نفسه ويجد أن ضريبة كونه أمريكي، هو أن يقبل بمصير ابنته لكنّه في ذات الوقت لا يستطيع أن يغضّ النظر عن بشاعة مصير ابنته مع عشيقها.

وترسم لنا الرواية من خلال شخصية"دكتور صلاح"، هويّة مقتلعة وهي منقطعة إلى سياقين إذ تنزلت في فراغ عميق وتحوّلت تنقل هذيانات أو تأمّلات مبهمة، وهي تصوّر عند دكتور صلاح، حالات نفسيّة مزعزعة لا هويّة لها والتي تجبره بالتالي على الانتحار. وبذا تبدو هذه الشخصيّة منزلقة في الماضي ولاتستطيع حل الانزياح المشوّش والمضطرب الذي يسيطر عليها على نحو غريب حين يفرض عليها رؤية منقسمة بقدر ماهي مربكة وفاقدة الاتجاه إذ تحاول الهروب من خلال عمليّة الإنكار.[١] ذلك حين يوجّه

[١] - إنكار الواقع (disavowal) في التحليل النفسي هو أسلوب دفاعي يتّخذ شكل رفض اعتراف الشخص بواقعيّة

طبيبه النفسي السؤال إليه بأن هل تزوّج ليحصل على الجنسيّة؟ يجيب من فوره بأنّه تزوّج لأن أحبّ. . لكن للطبيب رأي آخر أغضب دكتور صلاح:

"صلاح..*أنا أرى تاريخك على النحو الآتي: أنت أردت أن تحصل على الجنسيّة الأمريكيّة فذهبت إلى بار للعزاب و التقطت عاملة بائسة، مطّلقة ووحيدة.. وسيطرت عليها جنسياً حتى تزوجتك ومنحتك الجنسيّة. الصفقة معقولة وعادلة.. الطبيب العربي الملوّن يمنح بيته واسمه للعاملة الأمريكيّة البيضاء الفقيرة ويأخذ في المقابل جواز سفر أمريكيّاً*!"[١]

فأراد صلاح أن يتخلّص من صراعاته وتناقضاته وجبنه الذي وصفته به صديقته"زينب"، عندما أراد أن يتركها ويترك مصر: "يؤسفني أنّك جبان". فتلقّى اقتراح قراءة الكلمة ضد الرئيس المصري بترحيب فراح على المنصّة ليقرأ كلمة حق عند السلطان الجائر ويبقى البطل الذي واجه الطاغيّة:

"*بيان من المصريين المقيمين في شيكاجو.. توقّف فجأة وتطلّع إلى الرئيس الجالس على المنصة فرأى على وجهه ما يشبه ابتسامة ترحيب.. كان انقطاعه المفاجئ عن القراءة قد أثار همهمة خافتة بدأت تتجمع في الأفق.. فجأةً اندفع يقول بصوت متهدّج بالانفعال: بالأصالة عن نفسي وبالنيابة عن كل المصريين في شيكاجو.. نرحّب بكم يا سيادة الرئيس ونشكركم من أعماق قلوبنا على ما قدمتموه للوطن من انجازات تاريخية. نعاهدكم على أن نقتدي بكم وأن نظلّ كما علّمتمونا.. نحب بلادنا ونبذل الغالي والنفيس من أجلها.. عاشت مصر وعشتم لمصر!*"[٢]. منذ أن عاد من لقاء الرئيس المصري تدهورت صحته بشدّة ولثلاثة أيام كاملة لم ينم ولم يأكل ولم يشرب، إلى أن انتحر بمسدّسه القديم.

وهكذا نجد "هومي بابا"، لقد ذهب إلى أنّ الخطاب الاستعماري هو جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقيّة/ الثقافيّة/ التاريخيّة وإنكارها، وهو يسعى أن يؤوّل المستعمَرين بوصفهم شعوباً من أنماط منحطّة بسبب أصلهم العرقي. فيريد آخراً معدّلاً ومصلّحاً وقابلاً للمعرفة لكي يبرّر فتح هذه الشعوب ولكي يقيم

إدراك ذي تأثير صدمي و لجوءه إلى عمليّات الكبت وإيجاد تسوية بين قوّتين متصارعين، إذ يشكل هذا التعايش انشطاراً حقيقيا للذات إلى إثنين ويمكن تسميته بانشطار الأنا (لابلانش وبرتراند بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص٢٣٧).

[١]- علاء الأسواني، **شيكاجو**، ص١٢٤.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٤٣٠.

بين أنظمة الإدارة والتوجيه وهو بممارسة عدم الاعتراف بالآخر.[١] وكما أشرنا سابقاً«إنّ العولمة تعمل على فرض نفسها ك"هويّة جامعة" يمكن التعبير عنها بالأمِركة. وهي التي يسهل استقطابها وبالتالي دمجها في اللاهويّة العولميّة».[٢] «فليس يكفي أن نعرف أنّنا مقهورون علينا أن نعرف كيف تمّ قهرنا وهذا القهر ليس مسألة بسيطة كما يوضّح لنا تودوروف في تشريحه في فتح أمريكا، فهي ليست انتصاراً عسكرياً أو اختراقاً اقتصادياً فحسب بل هي صراع حضاري».[٣]

تناولت الرواية الحديثة موضوع هذا"الصراع" بين الشرق والغرب، أو الشمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضوع تعاملاً أحادياً تكرر في أعمال أدبيّة متعدّدة، إلى درجة أن سمات شبه ثابتة أصبحت تتكرر في هذه الأعمال الروائيّة والقصصيّة.[٤] على سبيل المثال، قد نجد البطل في كل هذه الروايات يسافر إلى بلدان أروبا بغية التحصيل العلمي ومن أجل المعرفة، وعبر هذه الوسيلة يقع احتكاكه بالحضارة الأروبيّة. وفي معظم هذه الروايات يكون لقاء البطل الشرقي بالمرأة الأوروبيّة هو الوسيلة التي يكشف البطل من خلالها أبعاد الحضارة الأوربيّة.[٥] وهذا التجنيس لعلاقة الثقافة في الرواية العربية دفع بعض الباحثين إلى القول بأنّ قائمة خطايا المثقف الشرقي أو المستعمَر المغترب، تبدو لا متناهية، وتسليمه بأنّ العلاقات بين الأمم والحضارات هي كالعلاقة القائمة فعلاً بين الرجل والمرأة، وهي علاقة قوّة وتحكّم وسيطرة وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة.[٦] «فيتبع ذلك أن يكون أبطال هذه القصص والروايات جميعاً وبلا استثناء هم من المثقفين. وأنّ كلّ رواية هي بمثابة تجربة ذاتيّة، وأنّ هذه الأعمال اختارت إطاراً مكانياً لها باريس ولندن». [٧]

---

[١]- أنظر: هومي بابا، **موقع الثقافة**، ص ١٥١- ١٧٨.

[٢]- محمد عابد الجابري، **الهويّة ..العولمة..المصالح القومية**، ص٢٤.

[٣]- تزفيتان تودوروف، **فتح أمريكا: مسألة الآخر**، ص٩، مقدمة المترجم.

[٤]- عبدالله إبراهيم وصالح الهويدي، **تحليل النصوص الأدبيّة: قراءات في السرد والشعر**، ص٣٣.

[٥]- شجاع مسلم العاني، **الرواية العربية و الحضارة الأروبيّة**، ص١٤١.

[٦]- جورج طرابيشي، **من النهضة إلى الردّة: تمزّقات الثقافة العربية في عصر العولمة**، ص٢٧.

[٧]- **المصدر نفسه**، ص١٢.

وينبغي أن نذكر بأنّ«بين العنف والمنفى جدلاً دلالياً مطرد التجلي، فكلاهما ينطوي على إخضاع وقهر، وهما معاً يوحيان بالوجود على حافّة الحياة ويثيران احساساً مستمراً بالمأساة وافتقاد الجدوى ممّا يجعل ثنائيّة روائيّة ملتبسة»[١]. وإنّ مقارنة بسيطة بين الأنا والآخر في هذه الظروف، تبيّن لنا أبعاد هذا الصراع وربّما يكون هذا الصراع الذي تناولته تلك الروايات، معبّراً عن دهشة بمعطيات الحضارة الأروبيّة. وإنّ الجوّ القاتم الذي تلفّه كوابيس الاغتراب والهجرة، وعلائم الخراب النفسي، هو المدخل الذي يشكّل المكوّنات الأساسيّة لهذه الروايات لتجسم حالة الاغتراب والحيرة عند الشخصيّات الأساسيّة. فنجد"ناجي عبدالصمد"في رواية "شيكاجو"عندما وصل إلى أمريكا يهمس مخاطباً نفسه:

"يقاتل الجندي أعداءه بضراوة، يتمنى لو يفنيهم جميعاً.. لكنّه إذا قُدّر له مرّة واحدة أن يعبّر إلى الجانب الآخر ويتجوّل بين صفوفهم سيجدهم بشراً طبيعيين مثله سيرى أحدهم يكتب خطاباً لزوجته وآخر يتأمّل صور أطفاله.. ما أشبهني بذلك الجندي.. أنا الآن في أمريكا التي طالما هاجمتها وهتفتُ بسقوطها واحرقت علمها في المظاهرات.. أمريكا المسؤولة عن إفقار وشقاء ملايين البشر في العالم.. أمريكا التي ساندت إسرائيل وسلّحتها ومكّنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم.. أمريكا الشريرة هذه أراها الآن من الداخل فتنتابني حيرة ذلك الجندي".[٢] *" أنتقلُ الآن من عالمي القديم الذي لم أعرف سواه إلى عالم جديد مثير".*[٣]

يقدم لنا هذا المقطع وجهة نظر شخصيّة عاشت طويلاً في عالمها المألوف فقد جرّبت عمق الهوّة بين العالمين وما اختلّ من التوازن في نفسها. وهذا أمر يحصل عند الشخصيّات الأساسيّة في الروايات ما بعد الاستعماريّة. وفي ذات الوقت توحي لنا هذه الروايات أنّه بوسع المرء إكتشاف الآخرين في ذاته، وإدراك أنه ليس جوهراً متجانساً وغريباً بشكل جذري عن كل ما ليس هو. «فاتّسمت مسألة"الآخرية" وأسئلة الهويّة والاختلاف، في الفكر العربي الحديث بطابع التوتّر الذي يتجلّى أحياناً في التمزق بين ماضي الذات وحاضر الآخر.، حيث الذات تشعر بتمزّقها بين الحاضر الذي يبرز فيه الآخر الغربي بصورته المزدوجة

---

[١]- شرف الدين ماجدولين، **الفتنة والآخر: أنساق الغيريّة في السرد العربي**، ص١١٢.

[٢]- علاء الأسواني، **شيكاجو**، ص٥٣.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٥٥.

كمتحضّر ومستعمر، وبين الماضي الذي يقبع هناك في زمن مضى وانقضى».[١] ولعلّ ما يلفت النظر من هذا المنجز الأدبي، استرفاده للأمثلة والقياسات والصور لتمثيل فكرة الغيريّة. وبالنظر إلى هذا المسار فقد شكّل الانشغال بالهامشي والمضمر والساكن في المنطقة المظلمة والمعتمة في الثقافة وهي تفريعات لسؤال الغيريّة، أهم الركائز لبناء حُبكة الروايات ما بعد الاستعماريّة.

النتيجة

من كلّ ما قدّمناه نستنتج أنّ الهوية قبل كل شيء صنعة ثقافيّة وأنّ السرد والتمثيل لهما إمكانيّة لصناعة أو إعادة بناء الهويّة. ولاحظنا في رواية "شكاجو" كيف يمكن من خلال بناء نوع من الهويّة الديناميّة المتحرّكة الموجودة في الحبكة أن يقدّم الروائي نموذجاً لهويّة الشخصيّة والصراعات التي تعيشها. ذلك ما يؤكّد أنّ الرواية الجديدة تعجّ بالمواقف التي يجري فيها الحديث عن تزلزل الهويّات أو افتقارها.

من جهة ثانية وجدنا التجربة الاستعماريّة بنمط مغاير للهيمنة، أرادت من خلاله إخضاع المستعمرين إلى علاقة تبعيّة مع المركز الاستعماري الغربي من دون وعي منهم. قد أفضى هذا النمط من العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر إلى عبوديّة انتهت فائدتها في المراكز الغربية. فقد خرّب الاستعمار ركيزة أساسية من ركائز الهوية وأسّس علاقة جديدة بالمجتمعات الأصلية تقوم على مبدأ الخضوع ثمّ التبعيّة. وهذا هو شرط العمل الروائي الذي قام بتمثيل الإنسان التابع الذي لا يملك زمام أموره. فوجدنا شخصيّات رواية "شيكاجو" بأنّها تعاني من عنف التصنيف الذي يقسّم البشر إلى سادة وتابعين إذ صار انطباق صفة "التابع" على أحد الأشخاص يعني بالضرورة انتماءه إلى واقع الدونيّة.

وفي ذات الحين جاءت الرواية ردّاً على جميع أشكال التشويه التي مارستها القوى ضدّ الهويّات، تسعى لتفكيك هويّة التابع وإفضاحها وتشهيرها في سردها المتمركز حول الذات والهويّة والتاريخ ، حيث يلتقط الروائي الصور المختلفة من مظاهر هذه السيطرة التي استمدّت قوّتها من مجرى الإقناع والتطبيع.

قائمة المصادر والمراجع

١. إبراهيم، عبدالله، **التجربة الاستعماريّة وكتابة المنفى: ضمن كتاب الكتابة والمنفى**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١

---

[١]- نادر كاظم، **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، ص١٥.

٢. ـــــــــ وصالح الهويدي، **تحليل النصوص الأدبيّة: قراءات في السرد والشعر**، بيروت: دارالكتاب الجديد المتحدة، ١٩٩٨.

٣. الأسواني، علاء، **شيكاجو**، القاهرة: دارالشروق، ٢٠٠٧.

٤. بابا، هومي، **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر ديب، بيروت: المركز العربي الثقافي، ٢٠٠٦.

٥. بعلي، حفناوي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٧.

٦. برقاواي، أحمد، **أنطولوجيا الذات: بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٤.

٧. تودوروف، تزفيتان، **فتح أمريكا: مسألة الآخر**، ترجمة بشير السباعي، القاهرة: سينا للنشر، ١٩٩٢.

٨. الجابري، محمد عابد، **الهوية.. العولمة.. المصالح القوميّة**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.

٩. جاسم الموسوي، محسن، **النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية في عالم متغيّر واقعها سياقاتها وبناها الشعوريّة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

١٠. الحمد، تركي، **الثقافة العربية في عصر العولمة**، بيروت: دارالساقي، ٢٠٠٧.

١١. الزهراني، معجب، **صورة الغرب في كتابة المرأة العربية**، ضمن كتاب أفق التحولات في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.

١٢. الرويلي، ميجان و سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط٣، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.

١٣. سعيد، إدوارد، **الاستشراق: المفاهيم الغربيّة للشرق**، ترجمة محمد عناني، القاهرة: رؤية للطباعة والنشر، ٢٠٠٦.

١٤. ـــــــــ، **المثقّف و السلطة**، ترجمة محمد عناني، القاهرة: رؤية للنشر و التوزيع، ٢٠٠٦.

١٥. الشحات، محمد، **سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧**، عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

١٦. طرابيشي، جورج، **شرق وغرب: رجولة وأنوثة**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٧.

١٧. ـــــــــ، **من النهضة إلى الردّة: تمزّقات الثقافة العربية في عصر العولمة**، بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٠.

١٨. غبسون، نايجل سي، **فانون: المخيّلة بعدالكولونياليّة**، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٣.

١٩. فانون، فرانتز، **معذّبو الأرض**، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ٢٠٠٦.

٢٠. كاظم، نادر، **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

٢١. گاندی، لیلا، **پسا استعمارگرایی**، ترجمه مریم عالم زاده و همایون کاکاسلطانی، چ دوم، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ١٣٩١.

٢٢. گل محمدي، أحمد، **جهاني شدن فرهنگ و هويت**، چ ششم، تهران: نشر نی، ١٣٩٢.

٢٣. لابلاناش، جان وجان برتراند بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة مصطفي حجازي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.

٢٤. ماجدولين، شرف الدين، **الفتنة والآخر: أنساق الغيريّة في السرد العربي**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٢.

٢٥. مسلم العاني، شجاع، **الرواية العربية والحضارة الاروبيّة**، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية، ١٩٧٩.

٢٦. وورد، ديفيد، **الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور**، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ٢٣- ٤٢

الخرجة العاميّة وتأثيرها في أوزان الموشّحات

عيسى إبراهيم فارس[1]

ملخص البحث:

إن الدراسات والأبحاث الكثيرة التي تناولت علاقة الموشحات بالشعر العربي تراوحت بين موقفين متباينين: أولهما دراسات لم تجد في الموشحات الأندلسية خروجاً على نظام الشعر العربي، وثانيهما دراسات وجدت في الموشحات خروجاً وانزياحاً على عمود الشعر الخليلي في الوزن والقافية واللغة، ولكن الموشحات من وجهة نظر أخرى سواء أكانت على أوزان الخليل أم على إيقاعات الخرجة العاميّة، فقد جمعت بين علاقتين: علاقة بلغة الشعر وأوزانه، وهي عربية صحيحة لا خلاف عليها وعلاقة مغايرة لها تماماً، وهي تعبّر من خلال لغتها وأوزانها عن ثقافة العامة وأغانيها الشعبية ذات العلاقة ببيئة الموشح الذي خرج ، من قريب أو بعيد، على إيقاعات عمود الشعر الخليلي. غير أن هذا الخروج لا يمثّل انقطاعاً تاماً عن الشعر، ولا يكرّس الشذوذ فيه، ولا يشكل قاعدة مستقلة لها لغتها وأوزانها الخاصة بها، بل هي تجربة متولدة من صلب الشعر، جاءت لتُغني مسيرة تطوره بالعدول والخروج على العرف وعلى أسلوب الإيقاع، فكانت تجربة نقد ومخالفة ، وليس تجربة ناسفة، حيث قامت على منطق التطور والتكميل لا منطق التبديل. ومن هنا انصب اهتمام البحث على الإيقاع والتلحين، وذلك من خلال العلاقة القائمة بين التلحين الموسيقي والموشح، وما يترتب على ذلك من تأثير الخرجة العاميّة والخرجة الرومنثية اللتين بُني الموشح على إيقاعهما الموسيقي الذي لا يخضع لأوزان الشعر الخليلي ، وهذا أمر يرجّح فرضية أن الموشح نُظم ليُغنّى لا ليُقرأ كما يُقرأ الشعر.

كلمات مفتاحية: الخرجة العاميّة،الخرجة الرومنثية،الخروج والانزياح، الإيقاع الموسيقي للموشح.

---

[1] - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. bero.fares@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٥/١٢ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٨/٠٣م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٧/١٥هـ.ش= ٢٠١٥/١٠/٠٧م

مقدمة:

إن ما توقف عنده النقاد – قدامى ومحدثون – من تقارب بين وزن الشعر ووزن الموشح، ليس سوى أمر شكلي لا علاقة له بالإيقاع.وقد بدا هذا التقارب مفتعلاً، نتيجة موازاة ذهنية محضة بين الموشح والشعر، وهي تأبى إلاّ أن توجد بينهما علاقة من حيث الوزن والإيقاع واللغة، غير أن وزن الموشح في حقيقته يختلف عن إيقاع الشعر لأنّه وليد إيقاع موسيقي لم يحدد مصدره ولا طبيعته غالباً. هذا بالإضافة إلى القرائن اللغوية التي تبرز الخلاف واضحاً بين الموشح والشعر، ومن أهم هذه القرائن بعض الخرجات الفصيحة التي تأتي في صلب الموشح ولا يستقيم وزنها بقراءة فصيحة، وهذا يعني أن وزن الموشح لا يستقيم إلا بأداء صوتي مخصوص هو أداء أندلسي محض.

وأوزان الموشحات لا يمكن تحديدها إلا متى حددنا قوانين الأداء الصوتي الخاصة بشتى اللغات المستعملة في الموشح، وهذا ما أكده ابن سناء الملك بقوله: "الكثير، والجمّ الغفير من الموشحات ما لها عروض إلّا التلحين"[١]. والتلحين إنما ينطلق من الأداء الصوتي المخصوص والتفنن فيه.

والوشّاح في النهاية مغنّ بارع ينطلق من لحن مجرّد ينشئ له نصاً على إيقاعه. وربما كان شاعراً عالماً بفن الموسيقى والغناء ينشئ لحناً جديداً، ويضع على وزنه نصاً جديداً ينتظم الكلام فيه حسب ما تدعو إليه النسب الزمنية الموسيقية، لا حسب ما يقتضيه النظام الصرفي والنحوي في لغة الشعر الخليلي أو لغة الكلام العادية. لأنّ اللّحن في الموشح يداخل النص في تكوينه وإنشائه.

هدف البحث:

الغاية من هذه الدراسة محاولة إثبات أنَّ الخرجة تمثّل المسرح المفضل لبناء قسممن الموشحات على خرجات عاميّة أو رومنثية "اللغة القشتالية العاميّة" أو البربرية الممتزجة بالعامية العربية، أو العامية الإسبانية، وقد كانت غاية الوشاحين من ذلك، الميل إلى إنشاء الموشح بطريقة بسيطة تعتمد سهولة اختيار الألفاظ. والبعد عن التعقيد في صياغة تراكيبه وانزياحاته العديدة عن جادة الفصاحة والإعراب، وهذا أثّر في أوزان الموشح ونظام تقفيته، وأدّى إلى خروج قسم كبير من الوشاحين على الأوزان الشعرية الخليلية.

---

[١]– أبو القاسم عز الدين بن سناء الملك، **دار الطراز**، ص ٤٧.

وقد اعتمد البحث على أسلوب الإيقاع من خلال مجموعة كبيرة من الموشحات الأندلسية، اعتمد بعضها على الخرجة العامية التي تتلاقى مع أوزان الشعر العربي، وموشحات أخرى تختلف عن أوزان الشعر الخليلي بنت إيقاعاتها على الأغاني الشعبية الأندلسية، وبذلك ناسب وزن الموشح إيقاع هذه الأغاني.وهذا ما أشار إليه أحد الدارسين بقوله: "سواء أكانت الخرجة بالرومنثية أم بالعاميّة، إن لم تكن مقاطع من أغان شعبية عريقة، فلعلّها استمدت منها وزنها ولحنها وروحها وانتظم سائر الموشّح عليه"[١].

وبذلك أجاز بعض الوشّاحين التغيرات الإيقاعية في الموشح، وخالفوا العروضيين الذين لم يقرّوا التغيير واستحضروا تفعيلات الخليل.

الخرجة و الوزن:

إنّ لغة الخرجة العاميّة لها علاقة بالوزن الذي يُبنى عليه الموشح، إذ الوزن المنبثق من تلك الخرجة يقدّم قالباً يستدعي تراكيب معينة تحتضن ألفاظاً تجعلها قابلة للاندراج في تلك التراكيب. ومن خلال هذه العلاقة القائمةبين الخرجة والوزن نجد أن ضربين من الأوزان انتظما مجموعة كبيرة من الموشحات: أما الضرب الأول فيتمثل في عزوف الوشاحين، خلال عصور فن التوشيح، عن الأوزان الكثيرة المقاطع واختيارهم المجزوء منها والمشطور. ويثير هذا الاختيار مسألة القطيعة الحاصلة بين أوزان الموشحات وأوزان الشعر العربي لأن غالبية هذه الأوزان "المجزوءاتوالمشطورات" من النوع المهمل أو المتروك.

وقد أشار ابن بسام في كتابه الذخيرة إلى الموشحات التي خالفت أوزان أشعار العرب بقوله في ألفاظ محمد بن عبادة القزّاز الوشاح: "فأمّا ألفاظه في التوشيح فشاهدة له بالتبريز والشفوف، وتلك الأعاريض خارجة عن هذا التصنيف"[٢]. أي تصنيف أعاريض الشعر عند العرب.

وقد تختلف هذه الموشحات عن الأوزان المعروفة في علم العروض، وتخرج عن النظام المألوف، كقول ابن زهر الحفيد محمد بن عبد الملك بن زهر الأندلسي:

ما للمولّــــــهمن سكره لا يفيقّيا له ســـــكران
من غير خمر ما للكئيب المشوقّيندب الأوطان[٣]

[١]- سليم ريدان، **الشاهد والغائب في الموشحات الأندلسية**، ص ٣٨.

[٢]- ابن بسام، **الذخيرة**، ص٠٠٣.

[٣]- غازي السيد، **ديوان الموشحات الأندلسية**، ص ٩٦.

وهذا لا يستقيم مع تفعيلات أو إيقاعات الشعر الخليلي، وإن كان يحتوي على تفعيلات من أكثر من وزن شعري، ولكن هذا لا يعني أن هذا الوزن وأمثاله يعتمد على إيقاعات الخليل، إنما يعتمد على تقسيمات الموسيقى التي نُسج عليها الموشح من أجل أن يُغنى.

والضرب الثاني له علاقة بلغة الموشح التي تتسم ببساطة التركيب ووضوحه، وهي تراكيب تخلو غالباً من الصور الشعرية والجزالة والغرابة، ولكنها توائم في كثير من الأحيان بين الفصاحة والعاميّة.

وبناءً على ما تقدم لا بد لنا من أن نبين العلاقة الوثيقة بين الأوزان المختارة وتلك اللغة الخاصة بالموشحات، وهذا أمر لا يستقيم إلا بإيجاد العلاقة بين لغة الموشح والإيقاع السائد فيه.

فالموشحات تنتظمها أمور تجعلها بعيدة كل البعد عن أية صلة بعمود الشعر العربي، فهي خروج عن عمود الشعر بلغته وأوزانه وعن العرف المألوف فيه حتى في الموشحات التي جاءت على أوزان الخليل، فموشحة لسان الدين بن الخطيب التي تُعدّ من أشهر الموشحات وأكثرها انتشاراً لا تخلو من هذه الانزياحات التي تسمُ الموشح بسمة جديدة تجعله مختلفاً عن عمود القصيدة اختلافاً جوهرياً في الأقفال والأبيات والخرجات. ومن هذا الموشح قوله:

القفل الأوّل:

جـــادك الغيـــث إذا الغيـــث همــــى ... يا زمـــــان الوصــــــل بالأنــــــدلس

لم يكـــــن وصـــــلك إلاّ حلمــــا ... في الكــــــرى أو خِلســـــة المختـــــتلس

البيت الأوّل:

إذا يقـــود الـــدهر أشـــتات المـــنى ... ينقـــل الخطـــو علـــى مـــا يرســـم

زمـــراً بـــين فـــرادى وثنـــا ... مثلمـــا يـــدعو الحجـــيج الموســـم

والحيـــا قـــد جلـــل الـــروض ســـنا ... فثغـــور الزهـــر فيـــه تبســـم

القفل الثاني:

وروى النعمـــان عـــن مـــاء الســـما ... كيـــف يـــروي مالـــك عـــن أنـــسِ

فكســـاه الحســـن ثـــوبا معلمـــا ... يزدهـــي منـــه بأبهـــى ملـــبس

البيت الثاني:

أيُّ شـــيء لامـــرئ قـــد خلصـــا ... فيكـــون الـــروض قـــد مُكّـــن فيـــه

تنهـــب الأزهـــار منـــه الفُرصـــا ... أمَنِـــت مـــن مكـــره مـــا تتقيـــه

فـــإذا المـــاء تنـــاجى والحصـــا ... وخـــلا كـــلُّ خليـــلٍ بأخيـــه

وهذه الموشحة طويلة في أقفالها وأبياتها، وقد خالف فيها لسان الدين بن الخطيب ما أجمع عليه دارسو الموشحات من أن الموشح يتألف من ستة أقفال وخمسة أبيات، لكنها جاءت مؤلفة من أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات"[١] نكتفي بالاستشهاد منها بقفلين وبيتين إضافةً إلى الخرجة وهي القفل الأخير من الموشحة. وهذ القفل مقطع من موشحة لابن سهل الإشبيلي أخذه لسان الدين بن الخطيب وبنى عليه موشّحه، وجعل منه الخرجة أو القفل الأخير، وهذا كثير عند الوشاحين.

الخرجة أو القفل الأخير:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى | قلب صَبٍّ حَلّه عن مكنس
فهو في حَرٍّ وخَفْقٍ مثلما | لعبت ريح الصبا بالقبس

نلاحظ أن الأقفال فيها تتألفَ من بيتين، القوافي فيهما متشابهة في الأعاريض والأضرب، فالروي في عروض الأقفال جميعها حرف الميم وفي الضرب حرف السين.

أما بيت الموشح فيتألف من ثلاثة أبيات من الشعر أعاريضها وأضربها مقفاة، ولكنها تختلف بين بيت وآخر، فروي العروض في البيت الأول النون، وفي البيت الثاني الصاد، وروي الضرب في البيت الأول الميم، وفي البيت الثاني الياء. وهذا الاختلاف بين الموشح والقصيد واضح على الرغم من أن إيقاعات هذا الموشح جاءت على وزن " بحر الرمل" التام.

وقد ذهب الدارسون إلى تعليل ذلك بالقول: إن اختيار تلك الأنساق الوزنية، أكانت على الأوزان الشعرية أم على غيرها، اقتضاه الغناء، فقد وظّف الموشح الموسيقي في سائر أنواع القول الشعري، وربما هذا ما جعل الوشاحين يميلون إلى المقاطع القصيرة من المجزوءات والمشطورات والمقطعات لتنسجم مع اللحن الموسيقي في أحد أمرين:

أولهما: استحضار أنواع من الخرجات بنى عليها الوشاحون موشحاتهم، فإن كانت بلهجة أهل الأندلس فرض على الإيقاع العروضي إيقاع الأغنية الشعبية الأندلسية، فيماثل عندئذٍ وزن الموشح وزن تلك الخرجة.

---

[١]- كما وردت في **نفح الطيب للمقري التلمساني**، ص٢٢٥.

وثانيهما: إذا كانت الخرجة مقطعاً من أغنية رومنثية من أغاني العاميّة الإسبانيّة أتى الوزن على إيقاع هذه الأغنية، كقول ابن خاتمة الأنصاري في إحدى موشحاته:

قُم هاتِها قهوَة كدمعِ مَهجُورِ في اللطفِ والّنور في اللطفِ والّنور
هذي الرُّبا تختالْ في حُلَلِ الزَّهر
قد سبحت أذيال وبُرُودها الخُضر
ورَقَّتِ الآصال لِعبرة القطر
يا صاحبَ السَّطوه وارفقْ بمهجورِ أضغطتني إضغاط يافتنة الحور[1]

وهو موشح غير شعري جاء على إيقاع خرجته العاميّة الأندلسية. وقد قدّم لنا الدكتور الطاهر أحمد مكي نموذجاً من الأغاني العاميّة الإسبانية التي جاءت متمازجة مع العاميّة الأندلسية:

أنا ، مطرْ ، تان شلباطو
تان حزين، تان بناطو
ترى اليوم وشْطاتو
لم نذوق فيه لُقيمة[2]

فلفظة "مطر" معناها "أمّ" و " تان" معناها " حيناً" و"شلباطو" معناها معتوه،أو مجنون، و"بناطو" معناها "متألم"، " وشتاطو" معناها "طويل"، وقد ترجمها إلى العربية الفصيحة:

أنا يا أمي حيناً مجنون
وحيناً حزين، وحيناً متألم
ألا ترين اليوم طويلاً؟
لم أذق فيه غير لُقيمة!

إن هذه الأغنية الشعبية الإسبانية وأمثالها ظهرت في الزجل الأندلسي أكثر من ظهورها في الموشحات أو خرجات الموشحات، وقد تجلّى ذلك واضحاً في أزجال ابن قزمان كقوله:

رمتْ بعينيها قلبيَ المحسوس
والنّاس رأوْ باه أثرها مغروس

[1]- ابن خاتمة الأنصاري، **الديوان**، تحقيق، الدكتور محمد رضوان الدايه، ط١ ، دار الحكمة، دمشق،١٩٧٨م، ص١٦٢.

[2]-الطاهر أحمد مكي، **دراسات أندلسية**، ط٣ ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٧، ص ١٨٧.

وقـــالوا: خِـــدام، وقـــالوا: نبَـــالى"[١]

نلاحـظ في هـذا النمـوذج لابـن قزمـان أنـه اسـتخدم اللغـة العاميّـة، وهـي لغـة لا تكتـب في بالعربيـة الفصـيحة، وإنمـا بلهجـةٍ قرطبيـةٍ عاميّـةٍ، تختلط بالكثـير مـن الكلمـات الغريبـة الأصـول "إسبانية وبربريـة" وغيرهـا. وهـذه الكلمـات تحتـاج إلى ترجمة لإدراك معناهـا ولاسـيما في أزجـال ابـن قزمـان. لكـن الشـاعر قـدّم لنـا معلومـات بالغـة الأهميـة، مـن خـلال نصوصـه القريبـة مـن الموشـحات، عن الحياة الشعبية والعادات القرطبية في التخاطب اليومي لعامة الناس بعيداً عن اللغة الرسمية.[٢]

الخرجة العاميّة في الموشحات الأندلسية:

إن حضـور الخرجـة العاميّـة في مـتن الموشـحات الأندلسـية، دفعنـا لدراسـة مجموعـة مـن الموشـحات الأندلسـية الـتي بُنيت علـى خرجـات عاميّـة، وحاولنـا مـن خـلال ذلـك أن نجـد العلاقـة الـتي تـربط بـين تلـك الخرجـات والأوزان الـتي نظمـت عليهـا الموشـحات، وحـددنا للوصـول إلى غايتنـا هـدفين: الأول يتعلـق بالتطـور الـذي شـهده فـن التوشـيح عـبر عصـوره ، وأوجـه التطـور الـتي يمكـن رصدها وهـي تطـرح علينـا مجموعـة مـن الأسئلة نكتفـي بمـا لـه علاقـة بهـذا المقام:هـل يمكـن أن يقـود الخـروج علـى اللغـة الفصـحى في خرجـة الموشـح إلى الخـروج علـى أوزان الخليـل الـتي حكمـت البنيـة الوزنيـة للقصـيدة العربيـة ؟ أم هـل يمكـن لهـذا الخـروج أن يحـدث علاقـة بـين اللغـة العاميّـة المعتمـدة في الخرجـة وبـين الأوزان المختـارة ؟ وهـل يمكـن طـرح مواضـعة تقضـي بأن يكـون الخـروج علـى اللغـة الفصـحى متناسـباً طـرداً مـع الخـروج علـى أوزان الخليـل؟ أم هـل يجـوز القـول: إنّ الموشـح الأندلسـي باعتبـاره قـولاً شـعرياً قـد ارتـبط بالوضـع التـاريخي والحضـاري الـذي شـهده الأندلسـيون، وهـو مختلـف حتى عن الوضع التاريخي والحضاري في المشرق ؟.

إن كثـرة الخرجـة العاميّـة في الموشـحات الأندلسـية تجيـب، كمـا سـنرى، عـن هـذه التسـاؤلات وفـق مـا يشـبه القاعـدة، فكلمـا قربـت هـذه الخرجـات مـن اللغـة الفصـحى، ولم تفـترق عنهـاإلا باللحـن قبلـت الاتـزان بـوزن مـن أوزان الشـعر العـربي، وكلّمـا ابتعـدت هـذه اللغـة عـن الفصـحى ومالت نحو الإغراق في العاميّة، وتمرّدت على قواعدها اتسعت الهوّة بينها وبين أوزان الخليل.

---

[١]- إميليو غرسيه، غومث، **مع شعراء الأندلس والمتنبي**، ترجمة،الطاهر مكي، ط٥، دار المعارف، القاهرة ،١٩٧٤م، ص١٥٤.

[٢]- ينظر ، إميليو غرسيه، غومث، **مع شعراء الأندلس والمتنبي** ، ص١٥٢-١٥٧.

أمّا الهدف الثاني فيتمثّل في محاولة تعليل العلاقة القائمة بين البعد الحضاري والبعد الفني الإبداعي، ونعني بهذا علاقة الإبداع الفني بالواقع الحضاري للأمة التي أنتجته، وعلاقة هذا الإبداع بالإيقاع كمكونْ من مكونات فن التوشيح والوزن أحد أهم عناصر الإيقاع.

وإذا كان الأمر كذلك لا بدلنا من حساب نسبة الموشحات التي بنيت على خرجات عاميّة من مجموع الموشحات في المرحلة الأندلسية، ليتبين لنا من خلال دراسة إحصائية أن ستة وثلاثين ومئة موشح أندلسي من أصل خمسة وعشرين وثلاثمائة موشح خرجته عاميّة شهدنا حضورها في الموشح عبر المراحل المختلفة، إذ بلغ حضورها في عصر الطوائف خمسةً وعشرين موشّحاً.

وفي عصر المرابطين أحصينا اثنين وأربعين موشّحاً ذا خرجة عاميّة، أمّا عصر الموحدين فوجدنا فيه خمساً وخمسين خرجة عاميّة، وفي العصر الغرناطي لم يعتمد الخرجة العاميّة إلاّ وشّاحان هما أبو حيان أثير الدين محي الدين الجياني، وأحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري، فكانت خرجة عاميّة واحدة عند أبي حيان من موشحتين في ديوانه، في حين بلغت عند ابن خاتمه ثلاث عشرة خرجة عاميّة من مجموع موشحاته الثماني عشرة موشحة، وبذلك تكون نسبة الخرجات العامية قياساً لعدد خرجات الموشحات الأندلسية تمثل نسبة ٤٤،٤٩% من إجمالي عدد الموشحات مع اختلاف في توزيع حظ كل مرحلة من هذه النسبة، وهذا ما جعل نسبة الخرجة العاميّة في العصر الغرناطي أرفعها ثمّ عصر الموحدين فالمرابطين فعصر الطوائف.

فالخرجة العاميّة نظراً لما تقدم، هي نهج مألوف في سائر العصور، بل هي سُنّة فنية ارتبطت بفن التوشيح، وربما يعود حضور الخرجة العاميّة في الموشحات إلى شخصية الوشاح الفنيّة والحضارية ونمط القول الذي يتبعه.

ولعل هذا ما جعل ابن سهل الإشبيلي، وابن زهر الحفيد، وابن خاتمة الأنصاري أقطاب فن التوشيح الذين احتلت الخرجة العاميّة حيزاً مهما في موشحاتهم لأنهم حققوا الشروط التي حدّدها ابن سناء الملك حين قال: إنّ الشرط فيها "الخرجة" أن تكون حجاجيّة* من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة مُنضجة، من ألفاظ العامة ولغات الدّاصة"[١١].

* **حجاجيّة**: نسبة إلى ابن حجاج البغدادي حسين بن محمد، **قزمانية**: نسبة إلى الشاعر ابن قزمان، **الدّاصة**: لغة العاميّة من الرعاع.

ولكن قول ابن سناء الملك ليس قانوناً عاماً يحتم على الموشح أن يكون ذا خرجة عاميّة ووزناً خارجاً على أوزان الخليل كليّاً. ونحن نجد كثيراً من الموشحات جاءت على أوزان الشعر على الرغم من أن خرجتها جاءت باللغة العاميّة أو خالفت السياق النحوي بالاعتماد على التسكين، كقول أبي بكر بن الحسن الكميت الغربي البطليوسي من موشح جاء على بحر الرمل:

قفله الأول:

نَثَرَالطَّلَّلعليهاحِينَ فاحْأَيَّمًا عِقْدِ

///ه/ه	///ه/ه	/ه//ه ه	/ه//ه/ه/ه
فعلاتن	فعلاتن	فاعلان	فاعلا تان

حَبَّذاكَالبِشرُ لِي عِنْدَافْتِتَاحْوَجْنَةِ الوَرْدِ

/ه//ه ه	/ه//ه	/ه//ه ه	/ه//ه/ه/ه
فاعلان	فاعلان	فاعلان	فاعلا تان

أما خرجته فعاميّة:

ذُبْتُواللّهأسىً نُطْلقْ صَياحْقد كَسَرْ نَهْدِي

/ه//ه/ه	///ه/ه	/ه//ه ه	/ه//ه/ه/ه
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلان	فاعلا تان

وعَمَلْ ليفيشُفيفا تِي جِرَاحْ وَنَثَرْ عَقْدي[1]

///ه/ه	/ه//ه	/ه//ه ه	///ه/ه/ه
فعلاتن	فاعلاتن		فعلا تان

وهي خرجة معربة لم يخرج فيها عن الفصيح إلا تسكين الأفعال: نُطلِقْ - كَسَرْ — نَشَرْ، ولم تتعارض في وزنها مع "بحر الرمل التام" إلاّ في المقطع الثاني من كل سمط حيث جاءت التفعلية "فاعلاتان" مُسبغة أي زيادة حرف ساكن على التفعلية الصحيحة وهذا لا يجوز في الرمل التام إنما يأتي في مجزوء الرمل.

وهذا شاهد آخر لابن اللبّانة محمد بن عيسى بن محمد اللّخميّ الأندلسي وهو موشح جاء على الوزن الشعري "من المجتث" وخرجته عاميّة:

شَقَّ النَّسيْمُكِمَامَهْ عَنْ زَاهِرٍ يَتَبَسَّمْ

---

[1] - ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشحات**، ص٤٠.

[1]- محمد الحميدي، **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، ص٥٣٢.

مطلعه: /ه/ه// ///ه/ه /ه/ه//ه ///ه/ه

مســـتفعِ فعلاتن مستفعِ لُن فعلاتن

وخرجته:

هذا المَلِيحْ في العمَامَهْلو أنَّهُيَتَلَثَّمْ

/ه/ه// /ه//ه/ه /ه/ه//ه ///ه/ه

فهـــذه مســـتفعِ فاعلاتن مستفعِ لُن فعلاتن

الخرجة جاءت على إيقاع البحر المجتث، وخالفت من خلال تسكين أواخر بعض الكلمات قواعد اللغة، كما أن تفعيلة /هذا المليح/ جاءت على غير جوازات هذا البحر /مستفعلان/ لكنها منسجمة مع إيقاعات اللحن في الأغنية العاميّة. **وتتمة هذه الخرجة:**

لَقُلْتُ هذي غَمَامَه		غَطَّتْ عَلقَمَرِ التَّمْ[1]	
//ه//ه		/ه/ه//ه	///ه/ه
متفعِ لُن	فاعلاتن	مستفعِ لُن	فعلاتن

وإذا انتقلنا إلى عصر المرابطين ونظرنا في الخرجات العاميّة التي لم تخرج وزن الموشح على أوزان الشعر العربي وجدنا موشحاً للتُّطيلي الأعمى أحمد بن عبد الله بن هريرة القيسي، في الغزل بُني على مخلع البسيط ورد القفل منه ذا سمط مفرد مؤلف من فقرتين متساويتين مثله مثل بيت الشعر:

يا نازحَ الدَّارِ سَــــلْخَيَالَكْ			**يُنْبِئْكَ أنْ صِرْتُكالْـخَيَالِ**		
/ه/ه//ه	/ه//ه	//ه	/ه/ه/	/ه//ه	//ه/ه
مستفعلُن	فاعلن	فعـولن	مســـتفعِ	فاعلن	فعولن

مطلعه:

عَلَّكْ حَبِيبِيخَطـــــرْ بِبَالِكْ			**أَنّي بَغيـــرِكْ شَغَلْـــــتُ بَالِي[2]**		
/ه/ه//ه	/ه//	//ه		/ه//ه	//ه/ه
مستفعلُن	فاعلن	فعـولن	مســــــتفع	فاعلن	فعولن

---

[1]- غازي السيد، **ديوان الموشحات الأندلسية**، ص٢٣٥.

[2]- **المصدر نفسه** ، ص ٣١٢.

خرجته

نلاحظ أن خرجة التّطيليّ قريبة من اللغة الفصحى، لم يطرأ عليها إلا تسكين أواخر الكلم من أجل الغناء، ولولا التسكين لكانت تامة الإعراب.

وأما تفعيله "فعولن" في العروض والضرب فقد جاءت على غير ما هو عليه البسيط التام، ولكن هذه العلة ما هي إلا تعويض عن المحذوف في البحر التام وهذا لا نجده إلا في المجزوءات والمشطورات، التي صيغت غالبية الموشحات عليها لتنسجم مقاطعها القصيرة مع ايقاعات اللحن والغناء.

ويمكننا القول بعد تناول نماذج من الموشحات ذات الخرجات العامية والتي التزمت أوزان الخليل، إنَّ طبيعة اللغة التي تصاغ منها الخرجة العاميّة هي أقرب إلى اللغة الفصحى منها إلى العاميّة، ولا يخرجها على اللغة المعربة سوى بعض اللحن النحوي أو تسكين أواخر الكلمات الذي اقتضته ضرورة الحاجة التوقيعية حرصاً على مراعاة الوزن الخليلي.

غير أن من الخرجات العاميّة ما أخرج وزن الموشحات التي بنيت عليها على أوزان الشعر العربي. وقد رغبنا، بناء على ذلك، في تقديم شواهد لهذه الخرجات في سياق الموشحات التي وردت فيها، على أن نوضح تأثير هذه الأنماط من الخرجات في وزن الموشحات وفي ابتعادها عن الأوزان الشعرية المألوفة، ومن هذه الشواهد قول أبي بكر يحيى السّرقسطي المعروف بالجزّار وهو من عصر الطوائف:

مطلعه:

عَـــــنِ التأْنيـــــبِ وَيــــــكَ عَــــــرِّجِ
مَـــا نَهَـــى النَّـــاهي لِي بِمُــــــزْعِجِ

وخرجته:

أَحْمَـــــدُ مَحْبُــــوبي بالنَّـــــبي تِنجـــــي
جِـــــيْ باللهِ جـــي حبيـــبي جـــي[1]

---

[1]- **ديوان الموشحات الأندلسية**، المجلد الأول، ص٨١.

إنّ انطباق شرط ابن سناء الملك عَلى خرجة هذا النص إذ " هي خرجة حادّة منضجة" يمثّل خروجاً لوزن هذا الموشح من السياق الخليلي. ولم تكن اللغة العاميّة وحدها المسؤولة عن هذا الخروج، بل نعتقد أن طبيعة الوحدات التي تألفت منها الأسماط والأغصان، وقصر التراكيب أسهمت أيضاً في هذا الخروج.

وهذا شاهد آخر للمنيشي أبي القاسم بن أبي طالب الحضرمي المعروف بعصا الأعمى لأنّه كان يقود الأعمى التّطيليّ، وهو من عصر المرابطين:

المطلع:

يا ظالمي ما أعْدَ لَكْ   وفي جُورِكَ العَذْلُ
أنا الذي اشْتَكى الظُّلْما   وَفيهِ لكَ الفَضْلُ

الخرجة:

قُلْ قَبْلَ نقْتِلَكْ   سِرْ وَالَك آشْ حَلُّ
الخَلِيلْ الجديدْ أمّا   كَانَ القَديمْ حَلُّو[1]

إن صياغة هذه الخرجة تمتاز بكثرة المقاطع المنغلقة، إذ تُعدّ الفقرات الأربع لسمطي الخرجة مقطعاً واحداً قصيراً، ولعل هذه الصياغة هي التي أخرجت وزن الموشح من النظام العروضي الخليلي، ووسعت الهوة بين هذا النظم، ونظم الشعر، إذْ إن توزيع البنية المقطعية للخرجة العاميّة هو توزيعٌ مغايرٌ للتوزيع الذي ألفناه في بنية الشعر، إضافة إلى الابتعاد عن الالتزام في قواعد الإعراب يعدان عاملين رئيسين مؤثرين في طبيعة وزن الموشح.

وهذا أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري من العصر الغرناطي نظم اثنتي عشرة موشحة خرجتها عاميّة، وهو ميّال إلى الخرجة العاميّة الملحونة، وقد اتسمت بعض هذه الخرجات بخاصية أندلسية، وهي كثرة الأزهار من ورد ونرجس وريحان ورند وحبق كقوله في خرجة الموشح الخامس:

[1]- **ديوان الموشحات الأندلسية**، المجلد الأول، ص١١٠

عَلَــــى يَمــــينْ لِيْمَـــــةْ* وَقُـــــــدَّامْ رَيْحَانَـــــــةْ
وَالعَــــــرِيْشْ نسَّـــــاجْ قَـــــدْ عَــــانَقْ لِرمَّانَــــــه [1]

أو قوله في خرجَة الموشح السادس:

يا حَمَامَـــــاً شَـــدا عَلَـــى الرَّنــــدْ بالنَّـــــبي يَا حَمَـــــامْ
إن خَطَـــرْتَ علـــى ديَار حــــبِي خُصَّـــــــهَا بالسَّــــــلامْ[2]

أو قوله في خرجة الموشح الحادي عشر:

صُـــــبيْ جُـــرحْ في النّخيْـــلْ رَشّ الحَبَـــــــــــــقْ دَمُّ
باللّهْ يا طَـــــيْراً مَلِـــــيحْ قُــــــــلَ الخَـــــبَرْ لأُمُّ [3]

إن هـذه الخرجـات الـتي خرجـت علـى أوزان الشـعر العـربي وعلـى قواعـد النحـو، شـكلت نمطـاً جديـداً غـير مـألوف خـالف إيقاعـات الـوزن الخليلـي، كمـا أنّ المقـاطع القصـيرة الراقصـة في هـذه الموشـحات جـاءت تعبـيراً عـن البيئـة الطبيعيـة الأندلسـية الجديـدة، وارتبـاط شـعراء الأنـدلس بهـا، فالشاعر الأندلسي ربيب الحياة، ونتاج البيئة والأقليم الذي عاش فيه.

وأمّـا الخرجـة الرومنتية"اللّغـة القشـتالية العاميّـة" فيتجلـى حضـورها في خرجـة مجموعـة مـن الموشـحات الأندلسـية، وهـذا شـاهد آخـر علي التعـدد اللغـوي في خرجـة الموشـحات يكملمـا أشـرنا إليـه في الخرجـة العاميّـة الأندلسـية، ويثـير هـذا الحضـور للفـظ الأعجمـي أكثـر مـن مسـألةْ تسـتحق الوقـوف عنـدها، منهـا مـا يتعلـق بطبيعـة هـذا اللفـظ وحجمـه ومصـدره، ومنهـا مـا يتعلـق بالوضـع اللغـوي السـائد في بـلاد الأنـدلس، ومنهـا مـا يتعلـق بصـلة الموشـح في الفنـون الشـعبية "الأغـاني الشعبية" في إسبانيا.

ثمّ إن حضـور الخرجـة الرومنتيـة في الموشـح الأنـدلس يـدّل علـى انفتـاح الشـعر الأنـدلس علـى اللغـة القشـتالية طـرداً مـع حالـة السـلطة السياسـية ونضـج الثقافـة والحضـارة الأندلسـيتين. وذلـك عنـدما كـان العنصـر العـربي متمكنـاً بحصـانة حضـارته وقوتـه، فهـو لم يخشَ في زمـن القـوة التحـاور مـع

*اللِيمَة: شجرة البرتقال، أو ثمرة من ثمراتها.

[1]- ابن خاتمة: **الديوان**، ص ١٥٥.

[2]- **المصدر نفسه**، ص ١٥٧.

[3]- ابن خاتمة: **الديوان** ، ص ١٦٨.

الثقافات الأخرى، ولما أحسّ بتدهور مكانته وضعف حضوره انكفأ على نفسه ثقافياً، ورفض كل دخيل غريب على لغته التي وجد فيها حصناً منيعاً.

وهذا ما رأيناه في العصر الغرناطي في ظل بني الأحمر، فالوشّاحان لسان الدين بن الخطيب، ومحمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن يوسف الصريحي "المعروف بابن زمرك" وهما أشهر وشاحي هذا العصر، لم نجد لهما في موشحاتهما خرجة عاميّة أو رومنثية واحدة.

أمّا بقية العصور فكانت الخرجة الرومنثية تسير بجانب الخرجة العاميّة العربية بنسب متفاوتة تميل لصالح الثانية.

ومن الوشاحين الذين بنوا موشحاتهم على خرجات رومنثية الأعمى التّطيلي، ومحمد ابن عيسى بن اللبانة الداني، ويحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقيّ، ويونس بن عيسى المرسي المعروف بابن الخبّاز وغيرهم.

وتأكيداً على وجود الخرجات الرومنثية نسوق جملة من الموشحات التي بنيت عليها، وقد قدّم لنا السيد غازي في كتابه "ديوان الموشحات الأندلسية" مجموعة من هذه الموشحات، وترجم معنى هذه الخرجات إلى اللغة العربية. وأوّل هذه الموشحات للأعمى التّطيلي:

مطلعه:

لَحَظـــــــاتٌ بَابليّـــــــــة مَــــلَأتْ قَلـــبي عِشـــقا

وَلمــــى ثَغــــرٍ مُفلّـــجْ لَائِمـــي مِنـــهُ مُــــوقّى[1]

وخرجته:

أَلْـــبُ دِيَّـــــهْ إِشْــــتَ دِيَّـــــهْ

والمعنى:

دِيّ ذا العَنْصَـــــــــــرَ حَقّـــــــــا

بَشِـــــــــري مِـــــــوَّ المـــــــدَبَّجْ

وَنَشُــــــــقّ الـــــــرُّمْحَ شَـــــــقّا

[1]- السيد غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية** ، م١، ص٣٠٩.

يَـــــومٌ مُشْـــــرِقْ يـــــومي هـــــذا

يـــــوم عيـــــد العنصـــــرْ حَقًّـــــا

فلأرتـــــــد ثـــــــوبي المـــــــدبج

ولأشُـــــــــقُّ الـــــــــرُّمح شـــــــــقًّأ

وميزة هذا الموشح أنه جاء على وزن مجزوء الرمل على الرغم من أنّه ذو خرجة رومنثية، وهذا التطابق بين مجزوء الرمل وأغصان الموشح وأسماطه قلّ أن نجد له نظيراً في سائر الموشحات المبنيّة على خرجة رومنثية.

وربما يعود ذلك إلى الفقرة الأخيرة من الخرجة التي صيغت صياغة عربيّة فصيحة، تلك الصياغة التي مكنت التّطليلي من انتقاء صياغة رومنثية تطابق من حيث الوزن الفقرة الأخيرة التي جاءت على مجزوء الرمل.

ومن موشحات الخرجة الرومنثيةما قاله ابن الخبّاز في الغزل والشكوى والصد ورجاء الوصال:

مَـــــنْ لي بظَـــــبي رَبيـــــبِ   يّسْـــــطُو بِأُسْـــــدِ الغيَـــــاضِ

لَـــــوَى بِـــــديني لَمَّـــــا   أَمَّلْتُـــــــهُ لِلَّتقاِضـــــــي

مطلعه:

وخرجته:

يَا مَمّـِـــــــــــــوْ الحَبِيــــــــــــــــبْ
بــــــــــيشْ إنْ مَـــــــــــسْ تُرْتَرَاضـــــــــــي
غَــــــــــرْ كِفــــــــــــرِيْ يا مَمَّــــــــــا
نَــــــــــنْ بِجِــــــــــالُ لا شِـــــــــــرَاضِ

حبيـــــــــــــــبي يا أُمـــــــــــــــيّ
مضـــــــــــى ولــــــــــن يعـــــــــود
مـــــــــا أصـــــــــــنع يا أُمّـــــــــــيّ
ولم يـــــــــــــزوّدني بقبلــــــــــــــة [1]

ومعناها:

فوزن هذا الموشح في الأسماط والأغصان جاء على "البحر المجتث" ولكن الخرجة لا تتزن بهذا الوزن. وهذا يؤكد أن بعض الوشاحين الذين اختاروا أن يكون وزن موشاحاتهم شعرياً قد عجزوا عن الموافقة الإيقاعية بين ذلك الوزن والبنية الإيقاعية للخرجة الرومنثية ولاسيما إذا كانت الخرجة رومنثية بالمطلق كما هي الحال في خرجة هذا الموشح.

ونختم هذه الشواهد من الموشحات ذات الخرجة الرومنثية بموشح لمحمد بن عبادة المعروف بالقزّاز، ورد أقرع لأنه مؤلف من سمط واحد.

المطلع: يا أُولِي التّفنيدِ لو مَلَكتُ نفسيَ لَرأَيْتُ السِّحْرَاكَالِكِتَابِ النّصِّ

لَحْظُهَـــــــــا نشــــــــــوَانُ خَـــــــــدُّهَا بُسْــــــــتَانُ
ثَغْرُهَـــــــــا عِقيَــــــــــانُ جِسْـــــــــمُهَا رَيْحَــــــــانُ
لَفْظُهَـــــــــا بُرهَــــــــــانُ وَصْــــــــلُهَا رِضْــــــــوَان

البيت:

[1]- عبد الحميد سلامه بن زيد، **الإيقاع في الموشحات العربية**، ص١٨٠.

الخرجة الرومنثية

ومعناها:قبل أن ترحلَيا سيدي أُريدُأن أُقبّلَ من ثغرك الأحمر شفيفات كالورس

نلاحظ في هذا الموشح أن القفل الأوّل أو السمط المفرد منه يتألف من تركيب رباعي الفقرات وهي مطلقة الرّوي واختصت قافية الفقرة الأولى بالإرداف تناغماً مع ظاهرة الإيقاع. وقد استقطب البيت "لَحْظُها نشوان........" أكثر من ظاهرة، أولها تركيبية إيقاعية وتتشمل في الترادف التام العمودي والأفقي الذي شمل أغصان البيت بفقراتها الست. والظاهرة الثانية تتجسد فيما شهدته قوافي الأغصان الداخلية والخارجية من تماثل يكاد يكون تاماً، إذ كلها مقفى على وزن "فِعلان أو فَعلان أو فُعلان". أي لم تختلف القوافي إلا في حركة فاء لفظ القافية، وكلها متحدة الرّوي مشتركة في ألف الردف.

والظاهرة الثالثة أن هذه البنية المقطعية المتناغمة حققت أعلى درجات الغنائية، من خلال مطابقة البنية التركيبية للبنية العروضية فكل لفظ في هذا البيت يقابل بنية عروضية. مّما يقتضي وقفاً بعد كل لفظ وكأن ابن عبادة القزاز يستلذ لحظة الوصف فيتوقف وقفتين وقفة عند الموصوف وأخرى عند الوصف:

لَحْظُهَا	نَشْوَانُ		خَدُّهَا	بُسْتَان
/٥//٥	/٥/٥/٥		/٥//٥	/٥/٥ / ٥
فاعلن	مفعولن		فاعلن	مفعولن

إن هذا الموشح بني على خرجة رومنثية منها استمّد بنيته ونظام تقفيته وإيقاعه، لذلك جاء الوزن مفارقاً للبنية المقطعية في الشعر العربي، وهذا يخالف ما ذهب إليه السيد غازي عندما اقترح بنيتين وزينتين لموشح ابن عبادة القزاز الأولى من المديد أو الرمل:فاعلاتن فَعْلُن- فاعلاتن فعْلُن

[1]- سيد غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، ج١، ص١٨٧.

وتلك بنية تعكس تعسفاً واضحاً لأنّ مانعاً رئيساً يحول دون اعتبار وزن الموشح مديداًأو رملاً لأن التفعلية الثانية من المديد لا تأتي مقطوعة والتفعلية الثانية من مجزوء الرمل لا تأتي محذوفة مقطوعة فضلاً عن إمكان التباس الأمر. لا يقل فيها التعسف والاضطراب عما رأيناه في البنية الأولى، إذ اقترح بنية من مجزوء البسيط.

فاعلن مفعولن فاعلن مفعولن

وهذا أمر لا يستقيم لأن مجزوء البسيط ثلاثي التفعيلات

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ولا يجوز حذف التفعيلة الأولى من إيقاع مجزوء البسيط، وهذا ما جعلنا نحكم على تجربة سيد غازي بالفشل أو أنها بدت عاجزة عن إدراك أوزان هذه الموشحات التي بنيت على خرجات غريبة عن روح الشعر العربي وأوزانه.

النتيجة:

إن الخرجات العاميّة فتحت الباب واسعاً على إيقاعات جديدة أسهمت في محاولة رصد ظواهر إيقاعية خالفت أوزان الخليل وجاءت لغة الموشح مغايرة للغة القصيد وذلك بما أتاحته من خروج على أنساق اللغة الفصحى وما كشفته من إخضاع البنية الصرفية والنحوية للمقطع الإيقاعي العروضي سواءً أكان خليلياً أم نمطاً جديداً.

كما أنّ الخرجة العاميّة أو الرومنثية التي بُني عليها الموشح ترتبط بأغنية شعبية عربية أو إسبانية أو بربرية لذلك هناك إجماع من الوشاحين أو النقاد والدارسين على أن الموشح نُظمَ ليغنى وهذا يجعلنا نربط بين اللحن الموسيقي للأغنية الشعبية والإيقاع النغمي للموشح.

ولكّن معظم الدارسين والوشاحين لم يقدموا أصولاً إيقاعية لهذه الأغاني وللألحان الموسيقية التي بُنيت عليها الموشحات لنستطيع البناء على ذلك ونجري المقارنة العلمية التي تفضي بنا إلى قضية التأثر والتأثير، وهي مسألة واقعة في بناء الموشح وزناً وقوافي وأغصاناً وأسماطاً ولغة. غير أن مبعث ذلك وأصوله الشعبية غامضة ومضطربة إلى حدٍ بعيد.

لذلك نجد في نظم الموشح أكثر من لغة عبّرت كل واحدة منها عن وجهة نظر مخصوصة منها: لغة عاميّة أكدت نزول هذا الفن التوشيحي إلى مستوى طبقات اجتماعية دنيا.أصغى

إلى أصواتها وعبّر عن وجهات نظرها. وجعل إيقاع الفصحى يماهي الوزن الخليلي تارةً ويرفضه تارة أخرى.

ولغة رومنتية مخالفة للغة الشعر العربي أثرت في اللغة العربية للموشحات وفرضت عليها أن تتنازل عن صفائها وتنحدر من عليائها وتتحلل من قيود الإعراب في النحو والصرف والتسكين.

وفي النهاية فإنّ الموشح يُعدّ من المحاولات الإيقاعية الأولى التي انتفض الوشاحون فيها على قضية عمود الشعر القديم وأوزانه وقوافيه ولغته، وهذا جهد أندلسي محض أفرزته الطبيعة الأندلسية والبيئة الاجتماعية التي كانت تميل إلى الرفاهية والزينة والزخرفة ومجالس الغناء والطرب، فجاء المّوشح معبراً عن هذه البيئة طرباً وغناء وزخرفة وتلويناً. لأن الموشح قيمته في وشيه، وهو قطعة موسيقية لذتها في جرسها، ورقة لفظها، وعذوبة إنشادها.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن بسام الشنتيريني، علي، **الذخيرة**، تحقيق: لجنة التأليف والنشر، ج١، القاهرة، ١٩٣٥م.

٢. ابن خاتمة الأنصاري، أحمد ، **الديوان**، تحقيق: محمد رضوان الدايه، الطبعة الأولى، دمشق: دار الحكمة، ١٩٧٨م.

٣. ابن سناء الملك، عز الدين، **دار الطراز**، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، الطبعة الثالثة، دمشق، ١٩٨٠م.

٤. أحمد مكي، الطاهر، **دراسات أندلسية**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م.

٥. الحميدي، محمد، **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، تحقيق:إبراهيم الأبياري، القاهرة: دار الكتاب المصري، ١٩٨٩.

٦. ريدان، سليم، **الشاهد والغائب في الموشحات الأندلسية**، القاهرة: أوريس للطباعة، ٢٠٠٠م.

٧. سلامة، عبد الحميد، **الإيقاع في الموشحات العربية**، بيروت: دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٨. غازي، السيد، **ديوان الموشحات الأندلسية**، الطبعة الأولى، القاهرة: منشأة المعارف، ١٩٧٩م.

٩. غرسيه غومث، إميليو، **مع شعراء الأندلس والمتنبي**، ترجمة: الطاهر مكي، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م.

١٠. المقرّي التلمساني ، محمد ، **نفح الطيب للمقري التلمساني**، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ٤٣– ٦٢

أفعال الحركة في القرآن الكريم من واجهة اللسانيات الإدراكية «أتى» نموذجاً

ناديا دادپور*، سيدمحمدرضا ابن الرسول**، حدائق رضائي***

الملخص[1]

اللسانيات الإدراكية من اللسانيات الحديثة التي أبصرت النور في السبعينيات إثر التفاعلات النشيطة التي حدثت بين العلوم آنذاك. ومن الذين شمّروا عن سواعدهم ليخصبوا هذا الاتجاه: «ليكوف»، و«لنكيكر» و«تالمي» و«فوكونييه» الذين وضعوا الحجر الأساس للّسانيات الحديثة وسكبوها في أطر متينة. تتأبط اللسانيات الإدراكية قضية هامة هي دراسة علاقة اللغة والعالم في الذهن البشري وكيفيات هذه العلاقة المتمثلة في الذهن عند الاصطدام بأكداس المفردات والألفاظ، فلا يكون إنجاز هذه المهمة إلا على يد سمات تنظيمية هي المقولة والتعددات الدلالية والخطاطات الصورية بشتى فروعها. فتوزّعت هذه المقالة، وصولاً لغايتها، على محاور تبيّن كيفيات الرؤية الإدراكية بما فيها من مؤشرات؛ التعددات الدلالية والخطاطات الصورية والمقولة. ثم يجنح البحث نحو تطبيق هذه المؤشرات على مقولتين هما «أتى» و«رفع». واختصاراً للبحث، خصّصت كلّ من هاتين المقولتين بمؤشر من المؤشرات الإدراكية من دون غيرها. وما توصل إليه المقال هو أنّ الفضاءات الدلالية للمؤشر الفعلي «أتى» تتعدى حدود المعاني المعجمية إلى معان أخرى فيصح أن يدخل ضمن الشرائح الدلالية لـ «فَعَلَ» ثمّ تتسع دلالته ليشمل الأمور السلبية من أمثال اجتراء الفاحشة ثم الحشر والحلف. وكل هذه المعاني المستجدة تعمل على خلق شبكة دلاليّة متواشجة سميكة لتكون خير عون على رصد الانسجام في القرآن الكريم.

كلمات مفتاحيّة: اللسانيات الإدراكية، المقولة، التعددية الدلالية، الخطاطة الصورية، الأفعال الحراكية في القرآن الكريم

---

* - طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، إيران.

** – أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، إيران. (الكاتب المسؤول) ibnorrasool@yahoo.com

*** – أستاذ مساعد، قسم اللسانيّات، جامعة أصفهان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٨/٢١هـ.ش= ٢٠١٦/١١/١١م تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠٣/٠٧ هـ.ش= ٢٠١٧/٠٥/٢٨م

١– هذا البحث مستلّ من رسالة الدكتوراه.

المقدمة

أفعال الحركة هي الأفعال التي تتمحور دلالاتها حول الحركة والحدث، والحركة التي تدل عليها هذه الأفعال لم تكن فيها جميعاً على السواء، بل تتراوح بين الحركة الانتقالية والعشوائية والشاقولية والدائرية وغيرها من الحركات والغاية التي ترنو إليها هذه الحركة تتفاوت وتتباين وهي تتجلى أكثر ما تتجلى في المؤشر الحرفي الذي يقترن بالمؤشر الفعلي فـ" خرج من" و"خرج إلى" خير مثال لتحديد كيفية الحركة عبر تقنية التجاور فالأول يؤكد على الحركة المبدئية بتوسيط المؤشر الحرفي "من" خلافاً للمؤشر الحرفي الثاني "إلى" الذي يقصد به التوجيه المقصدي. ومن أفعال الحركة ما تنعدم فيه الحركة المقصدية أو المبدئية لتكشف عن هندسة الحركة وكيفياتها في نحو: "مال" و"تبختر" و"انثنى" فالمقصود بالحركة في هذه الأفعال ليس الاتجاه من مبدأ محدد إلى مقصد مقصود، بل كل ما يكون في هذه الأفعال أنها تكشف عن كيفية الحركة وهندستها من دون أي حركة انتقالية صارخة. أما اللسانيات الإدراكية فمن أحدث الاتجاهات التي وجدت لنفسها حضوراً في السبعينيات الأخيرة وهي التي أشيدت قوائمها على أساس العلاقات التي تتمظهر في نطاق اللغة والإدراك الذهني فبدون هذه العلاقات تنعدم إمكانية الفهم الصحيح للكينون اللغوي؛ وهذه اللسانيات مستقاة من سائر العلوم وتتفاعل بصورة مستمرة معها وتزداد هذه الخيوط التواصلية قتامة عند ارتطام بعلم النفس والفلسفة والطب.

وهنالك قضايا جوهرية في التحليل الإدراكي للنص ودونها يبقى النص عقيماً مغلقاً لاتفتّح فيه ولا اتساع؛ ومن هذه الأسس يمكن الإشارة إلى «المقولة» و«التعددية الدلالية» و«الخطاطات الصورية» ولكل من هذه الأسس دورها الخاص في نفخ المعنى في قالب الألفاظ والتراكيب. والملحوظ أنّ هذه المباني لم تكن مفككة العرى إذ هنالك خطوط عريضة قاتمة تلحق بعضها ببعض ويكون منها مفاتيح لحلّ الشيفرات الدلالية الغامضة للكثير من البنى الدلالية والتراكيب.

ولا يخفى على أحد أن للأفعال دوراً حاسماً في البنيات النصية ولا يوجد نص من النصوص إلا وترى فيه من كومة من الأفعال تتكدس؛ هذا والقرآن الكريم، هذا المصحف الشريف، قد نظر فيه كثير من الدارسين ليكشفوا عن أسراره ومدى إعجازه إلا أن هذا المحيط الذي لا نهاية لأمده ولاحدود لإعجازه

يستعد بأن يكون محطة الكثير من الأبحاث الحديثة وكل بحث لايزيده إلا الكشف عن أبعاد وزوايا بقيت خفية عن الأنظار طيلة قرون.

استهدف هذا البحث دراسة نموذج من أفعال الحركة «أتى » في القرآن الكريم من منظور إدراكي؛ذلك أنّ الأفعال الثابتة تنعدم فيها الديناميّة إلى حد كبير وذلك بغية استكشاف المعاني الغائرة وإزاحة الستار عن مدى فاعلية اللسانيات الإدراكية في المصحف الشريف.

الأسئلة التي يحاول البحث الإجابة عنها هي:

١ . ما هو مدى فاعلية اللسانيات الإدراكية في الكشف عن المعاني الغائبة لأفعال الحركة في المصحف الشريف "أتى" نموذجاً؟

٢ . ما هي الآثار التي تتركها التعددية الدلالية في بسط معاني "أتى" في المصحف الشريف؟

٣ .كيف تؤثر الخطاطات الصورية على فهم معاني المؤشر الفعلي "أتى"؟

الدرس اللساني الإدراكي في القرآن الكريم ولاسيما دراسة أفعال الحركة يساعد على الكشف عن المعاني الغائبة و خلق الأجواء الذهنية لدى المخاطب استكشافاً للمعنى واستجلائه.

لم تكن **الدراسات السابقة** التي سبقت هذه الدراسة كثيرة إلا أن هناك عدداً من المقالات ورسالة جامعية واحدة تمحورت حول اللسانيات الإدراكية وإن لم تكن تمتّ بصلة مباشرة إلى البحث الراهن بتفاصيله؛ منها: مقالة الدكتور غسان إبراهيم الشمري تحت عنوان: «عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة»؛ تحدث فيها الباحث عن الأسس التي تحيط باللسانيات المعرفية أي الإدراكية ولم تكن دراسته دراسة توظيفية وما توصل إليه البحث هو أن اللسانيات المعرفية لها علاقة وطيدة بمكونات الذهن والبنيات اللغوية تنطلق من المبادئ الإدراكية التصورية التي تشغل حيّزاً كبيراً من الجهاز المعرفي العام لدى الإنسان وتتوحد اللسانيات المعرفية بشتى مراياها في ثالوث مبدئي هو: مبدأ التعميم، والمبدأ المعرفي، ومبدأ التجسيد. ومقالة الدكتورة دلخوش جارالله حسين دزّه أي المسماة بـ«علم الدلالة الإدراكي: المبادئ والتطبيقات»؛ وقد قامت الباحثة في مسعاها بتبيين الأطر النظرية للدلالة الإدراكية وقد ألحقت بعض النماذج والأمثلة التطبيقية لتضخيم القيمة الدلالية المتواجدة فيها وما استنتجته الباحثة من بحثها يتلخص في أن إنجازات اللغة العربية وما تقدم به الباحثون في أبحاثهم لم تعكس النظرية الإدراكية كما ينبغي

وأشارت الباحثة إلى أن الدلالة الإدراكية تحتوي على مجموعة من الآليات أهمّها: استقبال المعطيات الحسية الناجمة عن تفاعل الجسد والعالم والمحيط، إنشاء تصورات انتزاعية من الأمثلة المحسوسة، تعلم كيفيات الاستجابة للتجربة الحسية وتسجيلها في الذهن. وفصل خطاب الباحثة في هذا العمل هو أن اللغة العربية تحظى بمؤهلات ينبغي درسها من خلال اللسانيات الإدراكية؛ ومقالة ليلا شريفي المعنونة بـ«رويكردى شناختى به يک فعل چند معناى فارسى» (رؤية إدراكية إلى الفعل الفارسي المتميز بالتعددية الدلالية)؛ وقد درست الباحثة في مقالتها الفعل «سقط/افتادن» ثم بينت المعنى حسب السياق وحسب العلاقات المركزية واللامركزية حيث عدت له ثمانية معان سياقية غير مركزيّة. وتوصلت أخيراً إلى أنّ البسط الدلالي والتوسيع المعنوي قد طرأ على الفعل "سقط/افتاد" وشبكته الدلالية تشتمل على معاني عدة منها: السقوط، الفشل، الرؤية، الوقوع في الورطة، الامتلاك، الحركة البحتة.

وهنالك رسالة الطالب عماد عبد الرحمن خليل شلبي المعنونة بـ «أفعال الحركة الانتقالية الكليّة للإنسان في القرآن الكريم، دراسة دلالية إحصائية» وقد درس الباحث فيها دلالة أفعال الحركة الانتقالية للإنسان في القرآن الكريم وقد تحمّس في درسه وأرخى سدول فحصه على الغفر الغفير من أفعال الحركة في القرآن الكريم وكان للمؤشر الفعلي «أتى» دور بارز في معطيات هذه الرسالة وهو يمثل الأفعال التي تقع في شريحة دلالات الحركة التقدمية خير تمثيل. وقد أورد الباحث في نطاق بحثه التوجيهات الحراكية للمؤشرات الفعلية وقد أشار بعناية وتدقيق فائق إلى المقصدية والمبدئية التي لا مناص من استحضارهما في الطقوس الدلالية لأفعال الحركة وكل ذلك بأسلوب رائع مستساغ مضرج بحقائق خفية وردت في حلقة رؤية الباحث وطفت على سطح البحث وأنتجت تحليلاً مشحذاً مفعماً بالجدّة والنضوج إلا أن هذا البحث يولي أدباره عن المنظور الإدراكي ولم يتكفل امتصاص الفضاءات الدلالية وارتشافها تحت مظلة الرؤى الإدراكية كما نواه البحث الراهن.

أما الدراسات التقليدية التي تحاول التمسك بالمبدأ الإدراكي فتكاد تكون منعدمة انعداماً تاماً إلاّ أنّ رؤية ابن جني للأفعال في كتابه «الخصائص» وما أورده في تفسير المؤشر الفعلي "ضرب" يكتسب صورة جديدة وكأنه يلج في خضم الرؤية الإدراكية.

الدراسات التي سبقت هذه الدراسة قدّمت بضاعة لا بأس بها في هذا المجال إلا أنها لا تختص بالمجالات القرآنية وجلّها وقفت على عتبة الرؤى النظرية من دون أن تجنح إلى توظيف الأطر وتطبيقها في ساحة النصوص فما ابتدعته هذه المقالة هو توظيف أسس اللسانيات الإدراكية في اتجاه الكشف عن الكينونات الدلالية في القرآن الكريم بغية الكشف عن الجوانب الإعجازية الكامنة في الشبكات الدلالية الغائرة.

أفعال الحركة

تمييزاً لأفعال الحركة يشار إلى أنّ الحركة سمة بارزة لهذه الأفعال. هي تنافي السكون وتعني الانتقال من مكان إلى مكان آخر وتتوزع دلالاتها وتتفرع بين أنواع الحركات المتواجدة «كالحركات التقدمية والرجعية والدائرية والعشوائية والحركات من الأعلى للأسفل»[1]. فالمؤشرات الفعلية نحو: "أتى" أو "جاء" أو "قدم" تتأرجح معانيها بين كيفيات الحركة سواء كانت مبدئية أو مقصدية إلا أن المؤشرات الحرفية التي تجاور هذه الأفعال هي التي تسفر عن كيفيات الحركة ففي " جاء من" الحركة التي يوجهه المؤشر الحرفي "من" حركة مبدئية تتبّين إثرها كيفية المجيء وهو مجيء مبدئي خلافاً لـ "جاء إلى" الذي تنحرف قبلة دلالته من المبدأ لتوجّه الحركة المقصدية. وهناك من الأفعال ما تدل على الحركة الدائرية وتنعدم فيها صفة الانتقال انعداماً شبه تام فأبرز مثال لهذه الحركة الدائرية يتجلى في المؤشر الفعلي "طاف" حيث تكون الحركة فيه دائرية استرجاعية أما الحركة العشوائية فتتمظهر سافرة في المؤشر الفعلي: "ضرب" حيث حركة الضرب وكيفياته ليست محددة في أطر خاصة إلا أنّ الشحنات الدلالية تدل على أنها حركات ارتدادية. ولم تكن دراسة أفعال الحركة تسمية حديثة وبحث مستجد في اللغة العربية، بل هنالك لغويون من أمثال الفاسي الفهري فهو يتناول «أفعال الحركة في إطار ازدواج العبارة في الدلالة على الحدث، أو ما يصطلح عليه بالصهر والإفراغ. وقدم نماذج صهر الأدوار أو معجمتها في الفعل. فهذا الأخير يعبر عن الحالة والكيفية، أو الحركة والكيفية كما في طرح، وضع، هجع، مال، اتكأ، تحدّر، استند إلى، تدلّى، فهذه الأفعال تدل على الوجود. ويرى الفاسي الفهري أن بعض هذه الأفعال يمكن أن تلتبس لتدل على الحركة إضافة إلى دلالتها على الكيفية»[2]. فالسمة النمطية لأفعال الحركة هي الحركة والكيفية ومن دون هاتين العنصرين تنعدم

١- عماد عبد الرحمن خليل شلبي، **أفعال الحركة الانتقالية**، ص ٧.

٢- أحمد بريسول، **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد**، ص ٩١.

تسمية الفعل بالحركة. فبعد إلقاء نظرة عابرة على ما تدل عليه أفعال الحركة يدور البحث وجهه نحو اللسانيات الإدراكية ليكشف عن وجهها أقنعة الغموض والإبهام.

اللسانيات الإدراكية: علم الدلالة الإدراكيّ

علم الدلالة الإدراكي الذي يحتجز قسماً معنياً من اللسانيات الإدراكية يعدّ «من أحدث المباحث اللسانية... الذي يهتم بالجانب العقلي والعمليات الذهنية والقدرات الإدراكية المساعدة في عملية تحليل الكلام وفهم فحواه، إذ إنّ اللسانيات الإدراكية لها علاقة باللسانيات النفسية واللسانيات الذهنية والمهارات الإدراكية الكثيرة وفلسفة الذهن والذكاء الاصطناعي وعلم النفس الإدراكي»[١]. وانطلق هذا الاتجاه على يد روش وليكوف ولنكيكر وتالمي وفوكونيية.

والهدف الذي ترنو إليها اللسانيات من وراء ذلك هو أن «توضّح الكيفية التي ترتبط بها اللغة والعالم بعضها ببعض في الذهن البشري، لتبيان الصورة التي يتعالق بها التمثيل الذهني للجمل والتمثيل الذهني للعالم وتندرج اللسانيات المعرفية في هذا الإطار لانطلاقها من مسلمة ذهنية مفادها أن اللغة الطبيعية بنية معلومات مرمزة في الذهن البشري، أو هي تمثيل ذهني؛ ومن ثم فإن المعلومات التي تحملها اللغة مصوغة بالطريقة التي ينظم بها الذهن التجربة، ولايمكن لهذه المعلومات المتجلية في التمثيلات اللغوية أن تحيل على العالم الواقعي كما في النظريات الأخرى وإنما على عالم مسقط ناتج عن هذه البنية ووليد التنظيم الذهني المذكور... فالبشر لايتحدثون عن الأشياء إلا بفضل امتلاكهم تمثيلات ذهنية عنها»[٢]. فعليه اللسانيات الإدراكية تقدم فهم اللغة للمتلقي على أساس ما يدركه دركاً ملتصقاً بالبيئة كما تكون هذه العلاقة عكسية إذا كانت اللغة تجريدية فالمتلقي يلتقط المعنى الانتزاعي حسب ما تعطيه المفردة وترسمه في باله.

فعلم الدلالة الإدراكي على ما تصفه الدكتورة دزه يي «انبنى أساساً على التحليل المفهومي التصوري للأنظمة اللغوية المستعملة، استناداً إلى التجارب البشرية في العالم والخيط المشترك والرابط بين جميع القدرات العقلية الداخلية، مما يشكل قناة إدراكية تأويلية بين المدركات التصورية أو التخييلية والحسية لأن

١- دلخوش جارالله حسين دزه يي، **علم الدلالة الإدراكي، المبادئ والتطبيقات**، ص٥٤.

٢- غسان إبراهيم الشمري، **عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة**، ص ١.

إنتاج المعنى لا يقتصر على البنى اللغوية وإنما يتعداها إلى شتى جوانب العقل»[١]. يوظف علم الدلالة الإدراكي في مجالات عديدة للمستويات اللغوية لكن من أرقى وظائف هذا العلم التي تجلّت بشكل سافر عند ظهور هذه النظرية هي وظيفة التوسيع الدلالي الذي يتم عبر أنساق وتقنيات خاصة في الدرس الإدراكيّ.

أصول علم الدلالة الإدراكي

أشيد صرح اللسانيات الإدراكية على أسس وقوائم رئيسة تساعد على فك الشيفرات الدلالية وتؤدي إلى إقامة علاقة متينة بين الدلالات المتباينة وتعطي منهجية مناسبة للتحليل واستقصاء في نفقات النصوص وغياهبها. وهذه الآليات أو الأسس هي: المقولات، التعددات الدلالية، الخطاطات الصورية.

أ. المقولة

«المقولة» من أهمّ القضايا التي تلفت الأنظار في واجهة اللسانيات الإدراكية؛ وحدوثها في الغالب حدوث إدراكي ـ ذهني. المقولة معنى كليّ يمكن أن تكون محمولاً في قضية ما[٢]. والمقولات: هي، كما جاء في المعجم الفلسفي، المحمولات الأساسية التي يمكن إسنادها إلى كل موضوع، كالمقولات العشر لأرسطو. والمحمولات هي معارف كلية، كقولنا: الحيوان، حيث يشمل عدة أجناس كالإنسان والفرس والجمل وغيرها، مع أنّ الإنسان ليس ذاتياً بالنسبة للحيوان، لأنه ليس تمام حقيقته ولا جزءها ولا عرضاً خارجاً عنها، كما جاء في[٣]. فالفناجين، كما جاء في بحث الدكتور غسّان الشمّري، جنس ينتمي إليه أنواع من الفناجين العميقة والضحلة والكبيرة والصغيرة، وهو بدوره ينتمي إلى نوع أكبر منه، هو الأدوات المنزلية. والفنجان الكبير ليس ذاتياً بالنسبة للفناجين، لأنه ليس تمام حقيقتها ولا جزءها ولا عرضاً خارجاً عنها فالمقولة تتناول جزءاً من حقيقة ما وتُبقي سائر الأجزاء مفتوحة. فخلق المقولات أو كيفية وضع بعض الألفاظ في إطار مقولة ما عملية تتوقف أكثر ما تتوقف على الإجابة عن هذا السؤال أهي أي لفظة

١- **المصدر السابق**، ص ٥٢.

٢- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص١٨٧٣.

٣- محمدرضا المظفر، **المنطق**، ص٨١.

تستأهل بأن تدخل ضمن هذه الفئة اللغوية أو تلك؟ فعملية خلق المقولات نشاط ذهني فاعل لا تتدخل فيه إرادة الإنسان في الغالب. ثمّ مشاكلة التجارب الشخصية وتماهيها تؤدي إلى ردود أفعال مماثلة في الظروف المشابهة فتوظيف التجربة السابقة للتصرفات الراهنة تعد الحجر الأساس لخلق المقولات في الذهن لغوية كانت أم غير لغوية[1]. فالكوب الذي يشرب به الماء مثلاً يتعلق بمقولة مميزة يمكن أن تدخل فيها الزبدية إذا استعملت لشرب الماء. وانتقاء الزبدية كإحدى أعضاء مقولة الكوب أو ما يخص بشرب الماء لم يأت سدى، بل التجربة هي التي ترشد لهذا الخيار. فالزبدية لا تدخل ضمن مقولة الكوب إلا بعد توظيفها لشرب الماء فعندئذ تتماثل تجربة توظيف الزبدية وتجربة توظيف الكوب مما يسمح بتوسيع إطار الأكواب وإدخال الزبدية في إطاره.

فالغموض سمة تطغى على «المقولة» ففي وضع الزبدية ضمن مقولة الفنجان لم نر حدوداً واضحة المعالم تبين لنا الآونة التي تدخل الزبدية في إطار مقولة الفناجين تبييناً دقيقاً، بل هي تتعلق بالتجربة وكيفيات التوظيف وهنالك علاقات وشيجة أو متوترة بعيدة بين أعضاء مقولة ما وتعنون هذه العلاقات المتواجدة بين مختلف أعضاء مقولة معينة حسب العلاقات بـ«علاقة تشابه أسري»؛ وتتفرع المقولات إلى أقسام أهمها المقولات الدلالية والمقولات الصرفية[2]. المقولات الدلالية تبحث عن المعاني المقتربة التي نتمكن من تسميتها بالمعاني الأسرية وتدرس الوجوه العلاقاتية بينهما. أما المقولات الصرفية فتفتش عن البنى الصرفية المتجزرة في المفردات وتسحب عن وجهها الأغطية الدلالية التي توارت في الحجاب عند سيطرة البنية الصرفية عليها.

فهذه الرؤى التي تدرس المقولات مهما كانت، تؤدي نهائياً إلى«إمكان وجود درجات من التعالقات النمطية النموذجية بين مختلف المعاني، وتمييز بعض المعاني المركزية من أخرى مشتقة أو غير مركزية ويفترض غاليم أن معنى الملكية يشكل المعنى النمطي النموذجي للجرّ في الإضافة»[3]. فالمعنى النمطي النموذجي هو المعنى الأساسي الذي تتبعثر المقولة بانعدامه وتستحكم باستحضاره فعند وضع العدسة المكبرة على

١- انظر: ليلا شريفى، **رويكردى شناختى به يك فعل چندمعناى فارسى**، ص ٥.

٢- انظر: **المصدر نفسه**، ص ٤.

٣- **المصدر نفسه**.

التراكيب الإضافية يتبين أن الملكية هي الركيزة الأساسية فيها فعند الركون بجانب التركيب الإضافي في نحو: "قلم علي" الواضح هو تعلّق "القلم" بـ "علي" فهذا التركيب يتحلى بالخصائص الرئيسة للتركيب الإضافي فهذا التركيب يقترب من المعنى النمطي النموذجي لتحليه بالمعاني الأساسية للمقولة.

فالمقولات تقدم لوحة من العلاقات التي تتواجد في البنى الدلالية أو الصرفية.

ب) التعدد الدلالي

التعدد الدلالي هو من النشاطات اللغوية الحديثة التي رفضت إلى حد كبير المشترك اللفظي الذي عهد قديماً؛ وقد أثار بين اللسانيين ما يسمى بـ رصد المعاني في الشبكة الدلالية التي تحتوي على معنى مركزي تليه معان تتراوح بين القرب والبعد؛ «التعدد الدلالي ظاهرة تتعلق بدلالة وحدة لغوية معينة على عدد من المعاني المتعالقة. ويحاول اللسانيون المعرفيون الاستدلال على أن التعدد الدلالي لايقتصر على معاني الكلمات ولكنه سمة أساسية في النسق اللغوي عموماً، يعمّ مختلف مستوياته. إنه أداة للتعميم عبر ظواهر لغوية متمايزة، تمكن من الكشف عن الصلة العميقة والرابطة بين التنظيمات المعجمية والصرفية والتركيبية. وهناك أمثلة كثيرة تدل على ورود ظاهرة التعدد الدلالي عبر مختلف مستويات النسق اللغوي. وقد اعتبر مستوى الدلالة المعجمية تقليدياً، المجال الذي حظي بأكبر قدر من الاهتمام بهذا الخصوص للكشف عن تعدد دلالات الفعل الواحد، مثل: ضرب زيد عمراً، ضرب زيد في الأرض، ضرب زيد بحظ وافر في العلم»[1].

ولا ينحصر التعدد الدلالي في المستويات الدلالية، بل هنالك تتفاوت الدلالات في البنيات الصرفية للمفردات؛ فمثلاً صيغة التصغير تخضع للعديد من المعاني وكذلك أسماء الفاعل والصيغ الفعلية المتباينة تمهد الطريق لقبول كميات كبرى من المعاني والدلالات.

ج) الخطاطات الصورية

«الخطاطات الصورية» تعني إطلاق الصور المجسدة على المفاهيم المعقدة العقلية والإنتزاعية. ذلك أن الذهن البشري يدرك الأشياء المتجسدة ثم ينقل إدراكه إلى أخرى المفاهيم الانتزاعية وذلك ليقربها زلفى؛ فهذه العملية الإدراكية تخلق مفاهيم مستحدثة تجدر بالدراسة والتحليل وإنه يوظف النماذج اللسانية

١- غسان إبراهيم الشمري، **عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة**، ص ٤ و٥.

المتماثلة[١]. «وهي عبارة عن تصورات أولية مثل: الاتصال والوعاء، ذات دلالة لكونها مشتقة من التجربة قبل التصورية لدى الإنسان، أي من تجربة العالم التي تبنى مباشرة بواسطة الجسد البشري»[٢].

وهذه العملية التماثلية تحتوي على قطبين؛ أولهما حقل المصدر وثانيهما حقل الهدف. وتتسامى الدلالات في الفضاءات الذهنية والميادين الإدراكية بمقارنة ملموسية حقل المصدر وتجريدية حقل الهدف[٣]، وكثيراً ما يتعلق هذا الاتجاه بالمجازات والاستعارات المتواجدة في الكينون اللغوي وتعمل هذه الخطاطات الصورية في أحايين كثيرة على خلق المعاني المتعددة وإنشاء سلة دلالات متكاثفة تروق وتعذب.

والخطاطات الصورية لم تكن أحادية الجانب وهي تتوزع في أطر متباينة أشهرها الخطاطات الصورية التكثيفية والخطاطات الصورية الحركية. الأولى تمثل الفضاءات الانتزاعية اللامرئية على صورة مجسدة مكثفة[٤] فمثلاً في مصطلح «تكاثفت علي الهموم» فازدياد الهم والغم أمر انتزاعي ولاكثافة تتعلق به لكن هاهنا التكاثف حل محل الازدياد ليجسد لهذا المفهوم الانتزاعي هيكلاً وليجعل للهَمِّ جسداً ضخماً يحيط بصاحبه.

أما الخطاطات الصورية الحركية فترسم للمفهوم الذي لايقع في إطار أي حركة، خفيفة كانت أو شديدة صورة حركية فيمكن تجسيد هذه الخطاطة الحركية في مثل «شرد بالي» فتشويش البال وعدم التركيز لايتمكن من الدخول في دائرة الأطر الحركية.

هذه هي الأسس الرئيسة التي بنى البحث بناءه عليها وأشاد بهيكل صرحه على زواياها فيلج البحث حالياً في خضم الموضوع ليكشف عن دلالات المؤشر الفعلي "أتى" في القرآن الكريم من نافذة الأطر النظرية التي وردت أعلاه.

المقولات في القرآن الكريم

المقولات هي آليات انتزاعية إدراكية تتبين إثرها الخطوط الاشتراكية المتواجدة في العينات المتباينة ويمكن انتقاء مقولات عدة حسب كيفيات البنى المختارة والمقولات أساساً تنطلق من حذف الحدود بين أفراد كل

١- راجع: ليلا شريفى، **رويكردى شناختى به يك فعل چندمعناى فارسى**، ص ٨.

٢- غسان إبراهيم الشمري، **عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة**، ص ٧.

٣- انظر: غسان إبراهيم الشمري، **المصدر نفسه**، ص ۴ و٥.

٤- انظر: **محمد** راسخ مهند، **درآمدى بر زبان‌شناسى شناختى**، ص ١۴- ٦٩.

منها وما يُدخل طائفة من العينات اللغوية دون غيرها في نطاق مقولة خاصة؛ هو مستوى التقييم فهنالك عينة نمطية نموذجية تحتوي في أحشائها على المواصفات الرئيسة لتلك المقولة ثمّ أن أعضاء هذه المقولة تُنسق على أساس الدور العضوي الذي تلعبه في المقولة فكل ما تقترب من العينة النموذجية ترتفع قيمتها وهي تقترب أكثر ما تقترب من العلاقات العضوية الأسرية حيث الوالدان هما رأس الأسرة وكل فرد من الأفراد يتضاعف دوره انطلاقاً من الوظيفة التي يؤديها فإذا ما تتقارب وظيفته من الوالدين تتطور وترقى قيمة مهمته، فهنالك شبكة علائقيّة شبه هرمية إلى أن تصل إلى انتهاء القائمة الرأسية حيث يضمحل الدور الوظيفي تماماً للطفل الرضيع أو الضيف مثلاً وكذلك بالنسبة إلى المقولات التي تبتعد عن النموذج النمطي حتى تفتقد وظيفتها ويوزع ورف المقولات القواعدية في اللغة في انشعابين؛ المقولات البارزة (Prototype)، والمقولات المستترة (Crypto type)[1] .

أما المقولات المستترة فمقولات مستعصية في ذاتها وهي كامنة في البنيات التحتية لمقولة ما وتعمل على رفع الستار عن زوايا غير مطروقة أو منسية للعينات المدروسة أو المؤشرات المنتقية، فهذه المقولات خلافاً للمقولات البارزة ليست شقلبة على سطح الألفاظ والبنى الطافحة، بل هي الغور في الشحنات الدلالية الغائرة في الكينونات اللغوية وتظهر الجوانب الخفية فيها، فهذه المقولات تجتاز اللفظ إلى المعنى وهي تتأرجح بين نضاخات المعاني لتكشف مستجداتها وقنواتها وتعطي أكلها ضعفين وهذه المقولات تلزم على الدارس دراسة عميقة شاسعة والقرآن الكريم يحتضن رصيداً ثميناً من كلا المستويين المستتر والبارز.

المقولات المستترة في القرآن الكريم

لدراسة المقولات المستترة لابد من اجتياز مراحل وخطوات للحصول على الغاية المنشودة، والخطوات هي:

الخطوة الأولى: انتقاء المقولة

للكشف عن الزوايا الخفية المتواجدة في الكينون اللغوي اختار البحث الكينون اللغوي "أتى" كمقولة ليضع عدسته المكبرة عليه وليبين منصاته الدلالية؛ أن البحث انتقى هذا المؤشر انتقاء دقيقاً ذلك أن

١– انظر: محمد عموزاده مهديرجى، **نقش زبان در نمود واقعيتها**، ص ١١.

الحركة سمة بارزة في هذا المؤشر كما أن الفعل "أتى" يستوعب مساحة لائقة في القرآن الكريم قياساً لأخرى الأفعال فهذا المؤشر من الأفعال الحراكية التي يضيف إلى النص كميات هائلة من الدلالات الراقية ويتميز بميزتين؛

إحداهما التعالق الدلالي المفتوح؛ ويعني ذلك أنه يتزحلق في الفضاءات الدلالية وتنبسط دلالاته من دون أن يكون حكراً على معنى واحد مضبوط يسد عليه أبواب الإشعاع الدلالي ثمّ أن المؤشر الفعلي "أتى" من الأفعال المتواترة في المصحف الشريف فيمكن أن يسمى هذا الخيار، الخيار المفضل والمقولة هي المقولة المرجحة، أما المعنيّ في العمل فهو رصد الشبكات الدلالية المرصوفة فوق الكتل تبيناً لمستوياته التقيمية للكشف عن الدلالة النموذجية في هذه المقولة.

الخطوة الثانية: الكشف عن المعنى المعجمي للمقولة المنقاة "أتى"

بعد التفتيش عن المؤشر الفعلي "أتى" في المعاجم يتضح أن المعنى القاموسي الذي يتميز به هذا المؤشر لاينحصر في نطاق ضيق، بل إنه مترامي الأطراف يشمل العديد من المعاني فهذه الدلالات هي: المجيء، القرب والدنو، المرور بـ، الإهلاك، الفعل، المباشرة، الانتساب[1]. هذه هي المعاني المنتزعة من "أتى" وهي مجردة من البناء للمجهول أو الاستقرار في بطون مزايدات وزنية خاصة إلا أن انسيال هذه المعاني المعجمية العديدة من مؤشر فعلي متوحد ظهرت على منصة العناية بعد أن خضع المؤشر "أتى" لبعض التقلابات والصيرورات من دون مسه للسياق أو الترابط بالفضاءات الذهنية الإدراكية لأنها لاتمتّ بالوضع المعجمي بصلة اللهم إلا فيما قل وندر؛ فمعنى المرور بالشيء لايلحق بـ«أتى» إلا بعد التحاقه بالمؤشر الحرفي «على»؛ وكذلك الإهلاك لايستنبط من الفعل «أتى» في المعنى المعجمي إلا إذا اقترن بـ«على» وقد يتغير المعنى تغيراً تاماً عند التلازم بالمؤشر الاسمي «المرأة» و«القوم»؛ فالأول يضفي عليه معنى المباشرة والثاني عمد معناه نحو الانتساب إلى القوم.

حين استقراء الشبكة الدلالية المتواجدة في المعنى المعجمي يصطدم المتلقي بماهية المجيء في أحشاء جميع أعضاء هذه الشبكة فالمعنى المركزي لـ«أتى» هو المجيء فهو يعد رأس هذه الشبكة المعجمية ثم أن بصيص هذا المعنى يألق في جميع هذه الدلالات فالدنو هو المجيء إلى حيث يتقابل الشيئان عن كثب،

١- راجع: إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، المادة : أتي.

المرور هو المجيء مع السير فهو أكثر انفعالاً وحراكية قياساً للدنو، والمباشرة يتضح فيها المجيء باستحضار جنسية خاصة من البشر ألا هي المرأة المهذبة، ثمّ الهلاك هو مجيء الأمر الضارّ المفترس في أبشع حالة متصورة وهو الموت الذي يدنو من الشخص حتى يسلبه الحياة فهو أرهب صورة المجيء ثم الانتساب إلى القوم هو المجيء من مبدأ خاص إلى ناحية أخرى والصيانة والإحالة إلى تلك الخصوصية وهذه الدلالة ذات جناحين؛ جناح مادي وجناح آخر معنوي فالوراثة أو الولادة المتجسدة في الانتساب أمر مادي ثم الرؤى والفكر صور تجريدية غير مادية أما الدلالة الأخيرة التي تتعلق بقرارة هذه الشبكة الدلالية المعجمية فهي دلالة «أتى» على إنجاز الفعل وكأن هذه الدلالة تتجرد من معنى المجيء تجرداً بحتاً وتبقى على الحركة التامة.

الخطوة الثالثة: المستويات الإدراكية لمقولة «أتى» في النص

الفضاءات الدلالية للمؤشر الفعلي "أتى" في ساحة النص الشريف تستوعب العديد من المعاني وهي تتعدى حدود المعاني المعجمية إلى أخرى معاني شاسعة واسعة وهي تصنف كالتالي: الدنو، والإصابة والقلع، والعذاب، والسوق، والجماع، والعمل، والطاعة والإقرار، والخلق، والمجيء بعينه، والظهور، والدخول، والمضي، والمفاجأة، والنزول[1]. والإرسال[2]. وهنالك معاني أخرى لم تشر إليها كتب القواميس القرآنية لكن البحث امتص معانيها من الآيات القرآنية واستخلصها مما يدركه الذهن انطلاقاً من السياق وللمعاني الهامشية والدلالات المجازية دور لاينكر في توسيع الدلالات«حيث ينقسم المعنى في تقسيمه العام إلى قسمين؛ ويشير "الشاطبي. من بين علماء التراث. إلى هذا التقسيم باختيار مصطلحي الدلالة الأصلية والتابعة كما يقول للكلام من حيث دلالته على المعنى اعتباران من حيث دلالته على المعنى الأصلي ومن حيث دلالته على المعنى التبعي الذي هو خادم للأصلي»[3] ف "أتى" يدل على "الصنع" في﴿**وَأَلْقِ ما فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ ما صَنَعُوا إِنَّما صَنَعُوا كَيْدُ ساحِرٍ وَلا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتى**﴾ (طه: ٢٠). فمهما يفعله الساحر ويكابد في صنعه فهو صنع عقيم غير ناتج.

١- راجع: ميرزا محسن آل عصفور، **القاموس الوجيز لمعاني كلمات القرآن الكريم**، المادة: أتي.

٢- راجع: الحسين بن محمد الدامغاني، **قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم**، المادة: أتي.

٣- محمد هادي مرادي، وسيدة فاطمة سليمي، **الدلالات الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث**، ص٩١.

ف"حيث أتى" يتمسك في دلالته بالخيوط الدلالية السابقة ولايدركه الذهن إلا عبر التزاوج الدقيق الذي يقيمه بين "ما صنعوا" و"صنعوا" و"أتى" ذلك أن المعنى لايستقيم إذا أحكرت الدلالات في المعنى المعجمي وانحصرت. وتتميز في الغالب هذه الدلالات بالثنائية الدلالية ذلك أن "أتى" هذا يصح أن يدخل ضمن الشرائح الدلالية لـ"فعل" كما يتمكن من الولوج في دائرة "صنع" أيضاً إلا أن الثاني أشد تثبيتاً للآية المذكورة فـ«فصنعهم هو بإلقاء حبالهم وعصيهم وسحر أعين الناس ليكيدوا لهم فيكفرون بما أتى به موسى عليه السلام ويؤمنون بفرعون إلها فيضلون الناس عن السبيل، وهذا ما ابتدءوه فصاروا يبدعونه ويبتكرونه ويصنعونه حيث لم يكن قبل ذلك موجوداً فسمي صنيعاً»[١].

ثمّ معنى "أتى" عند اندماجه في النص تتسع شبكة دلالته حيث تشمل الأمور السلبية أمثال فعل الفاحشة واللواط أيضاً، ما تفتقدها الدلالة المعجمية ولم تكن هذه الدلالة شاذة إذ تواترت في النص القرآني تواتراً ملحوظاً: ﴿**وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ**﴾ (الأعراف: ٨٠)، ﴿**إِنَّكُمْ لَتَأتونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِنْ دُونِ النِّسَاءِ، بل أَنْتُمْ قَوْمٌ مُسْرِفُونَ**﴾ (الأعراف، ٨١)، ﴿**أَتَأتونَ الذُّكْرَانَ مِنَ الْعَالَمِينَ**﴾ (الشعراء: ١٦٥)، ﴿**أَ إِنَّكُمْ لَتَأتونَ الرِّجالَ شَهْوَةً مِنْ دُونِ النِّساءِ، بل أَنْتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُون**﴾ (النمل: ٥٥)، ﴿**أَئِنَّكُمْ لَتَأتونَ الرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ السَّبِيلَ وَتَأتونَ فِي نَادِيكُمُ الْمُنكَرَ**﴾ (العنكبوت: ٢٩). والإتيان لا يختص بمباشرة النساء، بل صدق على الالتصاق بالرجال حينما تغلبهم الشهوة وتسيطر على كيانهم وهذا الإتيان فعل سلبي ترفضه النفوس الطيبة السليمة إلا أن النص القرآني لايغمض عن التصريح بهذا المؤشر الفعلي في المواطن الصحيحة وذلك نحو: ﴿**نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأتوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ**﴾ (البقرة: ٢٢٣) و﴿**فَإِذَا تَتَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمْ اللهُ**﴾ (البقرة: ٢٢٢).

ثم الحشر في ساحة القيامة من أخرى المعاني التي تنساق مع السياق والإدراك الذهني في دراسة مقولة "أتى" ﴿**فَتَأتونَ أَفْوَاجاً**﴾ (النبأ: ١٨)؛ يعني فتحشرون جماعات جماعات؛ والحلف هو المعنى الذي يطرأ على هذه المقولة في سورة يوسف عن لسان يعقوب عليه السلام: ﴿**قالَ لَنْ أُرْسِلَهُ مَعَكُمْ حَتَّى تُؤْتونِ مَوْثِقاً مِنَ اللَّهِ لَتَأْتُنَّنِي بِهِ إِلاَّ أَنْ يُحاطَ بِكُمْ فَلَمَّا آتَوْهُ مَوْثِقَهُمْ قالَ اللَّهُ عَلى ما نَقُولُ وَكِيلٌ**﴾ (يوسف:

١- راجع: محمد جواد بلاغي نجفي، **آلاء الرحمن في تفسير القرآن** ، ص ١٢٣٤.

٦٦)، فالإتيان بالموثق من الله هو الحلف المقبول المعتمد عليه[١]. ثم "الدخول" هي الواجهة الأخرى من الواجهات الدلالية التي تتميز بها المقولة المدروسة منها ما ورد في سورة البقرة: ﴿**وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَن تَأْتوا الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾ (البقرة: ١٨٩)، فإتيان البيوت يعني الدخول فيها والذاكرة توحي للمتلقي صورة الدخول حين استحضار هذه الشريحة فالطريقة الصحيحة للدخول إلى البيوت هي دقّ أبوابها وورودها بعد الأنس بأهلها؛ والدلالة الأخرى لمقولة "أتى" ما ورد في الآية الكريمة: ﴿**قَالُوا إِنَّكُمْ كُنْتُمْ تَأْتونَنَا عَنِ الْيَمِيْنِ**﴾ (الصافات: ٢٨)، وهي تعني أن المسئولين يوم القيامة يقصدون بهذه الكلمة أنّ المصلين هم الذين كانوا يأتونهم ليمّلوا الوز إليهم ولم يكونوا هم الذين يأتونهم وهنالك تتسامى الدلالة الحركية الجهيّة للمؤشر الفعلي "أتى" فبعدما يتساءل المسؤولون و«بعد أن انقطع أملهم في معبوديهم ورؤسائهم و تبين لهم عجزهم عن المناصرة وصاروا يتلاومون بينهم «قالوا» الأتباع لرؤسائهم «إِنَّكُمْ كُنتُمْ» في الدنيا «تَأتونَنا عَنِ الْيَمِينِ» من طريق الحلف فتقسمون لنا أن دينكم هو الحق، وتمنعوننا عن اتباع الرسل، وتزيفون لنا ما جاءوا به من عند ربهم حتى أقنعتمونا، فأين الآن يمينكم وأين ما وعدتمونا به؟ وهذا أولى من تأويل اليمين بالقوة والقهر أو بالخير و البركة، أي كنتم تمنعوننا عن الخير وتصدوننا عن الهدى وتضللوننا عن الحق قهرا و قسرا لما لكم علينا من القوة و الغلبة، و وصفت اليمين بالقوة لما يقع فيها من البطش، و وصفت بالخير لأنّها مشتقة من اليمن أي البركة»[٢]والمداهمة أو الإصابة والتعذيب هي ما تشق عصا المعاني في دراسة هذه المقولة وقد تواترت في القرآن الكريم؛ نحو: ﴿**قُلْ أَرَأَيْتَكُمْ إِنْ أَتَاكُمْ عَذَابُ اللهِ**﴾ (الأنعام: ٤٠)، أي أصابكم عذاب الله، و﴿**نَأْتِي الْأَرْضَ نَنْقُصُهَا مِنْ أَطْرَافِهَا**﴾ (الرعد: ٤١)، أي نعذب الأرض ومن فيها ومن الشرائح الدلالية التي تنبثق من المؤشر الفعلي "أتى" في الرؤية الإدراكية هي الاستحضار والتواجد ف "أتينا" في الآية: ﴿**وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا**﴾ (الأنبياء: ٤٧)، تدل على الاستحضار أي أحضرناها[٣]، حيث كل الأعمال التي قام بها الناس في هذه الدنيا تحضر آنذاك ولا تترك فيها شاردة ولا واردة إلا تعد بحسبان

١- راجع: عبدالله بن عمر البيضاوي، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، ص ٣٢٠.

٢- عبد القادر بن ملاحويش آل غازي، **بيان المعاني**، ج٣، ص ٣٤٣.

٣- راجع: عبدالله بن عمر البيضاوي، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، ص ٤٤٥.

ويرى الناس ما فعلوه مستحضراً أمامهم ثم الحضور البحت هي الدلالة التي حلت في محطة هذه الآية: ﴿حَتَّى أَتَانَا الْيَقِيْنُ﴾ (المدثر: ٤٧)؛ اليقين الذي ورد في هذه الآية يعني الموت والموت يحضر لدى الميت استحضاراً وجدانياً من دون أن تصور له حركة تتحقق في الإتيان والمجيء، بل هو استحضار فجائي يغمر المحتضر في الآونة الأخيرة من حياته.

ومضي الزمن ومروره نفس الدلالة التي تنبت على صعيد هذه الآية الشريفة: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِيْنٌ مِنَ الْدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئَاً مَذْكُوراً﴾ (الإنسان: ١)، "هل" في هذه الوحدة ينزاح عن دلالته ليعبر عن الحرف اليقيني "قد" وانزاح معنى "أتى" إثر هذا التجاور المنزاح ليدل على المرور والمضيّ فيكون المعنى قد مر على الإنسان حين من الدهر لم يكن للإنسان فيه ذكر أما الاستماع فهو من المعاني الدسمة التي أخذ المؤشر الفعلي "أتى" نصيباً وافراً منه في كثير من الآيات منها: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيْثُ مُوسَى﴾ (طه: ٩)، ﴿هَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ﴾ (ص: ٢١)، ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيْثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيْمَ ﴾ (الذاريات: ٢٤)، و﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ﴾ (البروج: ٨٥).

فالإتيان الذي يدركه الذهن في هذه السياقات النصية يطوف في دائرة يمكن التعبير عنه بالدائرة الحركة الصوتية والنقل التعبيري ففي هذه الآيات لايتحقق المجيء للكينون البشري أو الكينون الوجودي على الطرق المعهودة، بل تحقيق هذا الإتيان يتمّ عبر النقل الصوتي وادخاره في الذاكرة مما يصدق عليه التأويل بالاستماع أما الإتيان فبمعنى المجيء أكثر تواتراً قياساً بسائر الشرائح الدلالية الأخرى نحو:﴿قَالُوا أَوَ لَمْ تَكُ تَأْتِيكُمْ رُسُلُكُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا، بلى﴾ (غافر: ٥٠)، و﴿وَمَا تَأْتِيهِم مِّنْ آيَةٍ مِّنْ آيَاتِ رَبِّهِمْ﴾ (الأنعام: ٤)، و﴿ولتأت طائفة أخرى لم يصلوا فليصلوا معك﴾ (النساء: ١٠٢)، والكثير الكثير من الآيات ورد فيها "أتى" ليدل على المجيء البحت من دون غيره من الدلالات؛ وذلك نحو الآية: ﴿ فَأَتَوْا عَلَىٰ قَوْمٍ يَعْكُفُونَ عَلَىٰ أَصْنَامٍ لَّهُمْ ﴾ (الأعراف: ١٣٨)، ف"أتوا على" يعني «مرّوا»[١] والوصول هي أخرى الدلالات التي أنجبها متوأمة السياق والإدراك في مثل ﴿أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ﴾ (الكهف: ٧٧) أو ﴿حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ﴾ (النمل:٢٧)، ومن المعاني البديعة التي يعتصره النص في حضن الإدراكات الذهنية هو نزع هذا

١- جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، **تفسير الجلالين**، ص١٧٠.

المؤشر الفعلي عن أي دلالة معنوية وتمحضه آنذاك ليخلق فعلاً تركيبياً مماسكاً لأخرى أدوات السياق وذلك نحو: ﴿**فَصَبَرُوا عَلَى مَا كُذِّبُوا وَأُوذُوا حَتَّى أَتَاهُمْ نَصْرُنَا**﴾ (الأنعام: ٣٤) أو ﴿**فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِنْ فَوْقِهِمْ وَأَتَاهُمُ الْعَذَابُ**﴾ (النحل: ٢٦)؛ فـ "أتاهم نصرنا" يعني نصرناهم و"أتاهم العذاب" يعني عذّبناهم وكأنّ الإتيان ينعدم تماماً في هذه الكينونات الفعلية.

هذه هي المستويات الدلالية التي تشع في النص انطلاقاً من السياقات النصية والأسورة الإدراكية أما مهمة البحث فهو تصنيف المعاني للمقولة "أتى" ونضدها أساساً على الحمولة المعنوية التي تضعها في أحشاء النص لكشف القناع عن وجه المعنى المركزي والعثور على المعنى النموذجي.

الخطوة الرابعة: المعنى النمطي النموذجي وعلمنة[1] المقولة

تحديد نوعية المقولة والمعنى النمطي النموذجي يتوقف أكثر ما يتوقف على تواتر العينة المعنيّة في المقولة[2]؛ ففي المقولة "أتى" المعنى المتواتر المتكرر هو المجيء ، المعنى الذي يحطم رقماً قياسياً في هذه المقولة فيمكن أن نطلق عليه المعنى النمطي النموذجي. هذا الكينون الفعلي يتجزأ إلى ثلاث عناصر إذ الذهن يمفصله في الخاموس الدلالي التالي: الحركة والدينامية، الانسياق الأمامي، والدنو والاقتراب، الغياب الزمكاني والظهور الزمكاني المتأرجح، الخاموس الدلالي الذي تشاهد منعرجاته في مقولة "أتى" نفسها.

أما الحلقات الدلالية لهذه المقولة فجلها فتتمحور حول الخاموس الدلالي الذي أحاط بالمعنى النمطي النموذجي فالدنو والإصابة والتعذيب والسوق والجماع والمضي والنزول والإرسال والحشر والدخول والإحضار والوصول كلها تتضمن المجيء من دون إسقاط أيقونة معنوية خاصة، بل بزيادة مشهودة فمثلاً الدنو يعني الإتيان إضافة إلى تحديد كيفية هذا الإتيان بأنه الاقتراب البحت الذي يحقق المشافهة والمجابهة للكينون الذي وجه إليه ثمّ الإصابة هي تحقق للمجيء حتى الاصطدام المخرب السالب، ثمّ السوق هو المجيء إلا أنه يفتقد الطواعية، بل يسطر عليه الكراهية والقسر حيث يتحقق المجيء بقيادة كائن أجنبي؛ ثم الظهور هو مجيء الكينون الغائب المتواري والإرسال هو المجيء المستهدف الذي يحمل فاعله مهمة خطيرة على عاتقه وكأنه المأمور الذي لايتمكن من التقلص عما وكّل به، أما النزول فهو المجيء الذي يسفر عن

١- العلمنة هنا بمعنى وضع العلامة للمقولة لتأخذ سمة بارزة مميّزة.

٢- انظر: A Tyler, V Evans, **The Semantics of English preposition**, page 47

الكيفيات الحراكية؛ فهو سهم يوجه من الفضاء المتصاعد إلى أن يسقط أو يتساقط ثم الحشر يهندس فيه هندام المجيء فهو يعني استحضار وفد من الناس يتفشّى في الكينون المكاني ثم الدخول هو المجيء مع التغير المكاني وكذلك الوصول؛ فهذه الحلقات الدلالية تتصل اتصالاً شبه تام بالدلالة المركزية وتحوم حولها وتطوف بزيادة وهي تشكل مقولة إشعائية تتصل برأس المقولة بطرف الشعاع وتبتعد عنه بطرف آخر ؛ إلا أن هذه الأسرة الدلالية تنفصل انفصالاً منقطعاً عن الرأس في بعض الدلالات منها الحلف والانتفاع والاستماع والمشاهدة اللهم إلا بعد التفتيش يكبس على خيط ضئيل من العلاقة التي يتجلى بصيصها في زاوية من زوايا الثالوث الدلالي فالاستماع هو حركة الصوت والإبصار يكمن في طياته حركة بصرية غير مرئية؛ فعليه يستنتج أن مقولة "أتى " تقدم بضاعة سميكة من الدلالات وهي مقولة متوأمة ذات وجهين؛ وجه تحتشد فيه الدلالات الإشعائية ووجه يبدو في تصاميمه الدلالات الاطرادية.

الدلالات الإشعاعية ذو مكانية رفيعة في هذه الأسرة وهي تحل المركزية الأولى خلافاً للدلالات الاطرادية التي تتراءى بثمنها البخس.

النتيجة

ما توصلت إليه هذه المقالة المتواضعة إثر متابعة صيرورات الأفعال الحراكية في القرآن الكريم انطلاقاً من الأسس الإدراكية هي:

- وقد كشف البحث أن البسط الدلالي في إطاريه الداخلي والخارجي يتواجد في المصحف الشريف من خلال تحليله مقولة المنقاة "أتى".
- المؤشر الفعلي "أتى" تطغى عليه السمة الحراكية و يدل دلالة مفتوحة في القرآن الكريم.
- تلعب الخطاطات الصورية دوراً بارزاً في تحديد معاني لأفعال الحركة ولاسيما المؤشر الفعلي "أتى" ذلك أن الحركة جانب إيحائي غير متجزئ عنه. والمعنى المعجمي يخلق شبكة دلالية ضيقة قياساً للشبكة الدلالية التي يوجدها المؤشر في أحشاء النص والمؤشر الفعلي "أتى" يتميّز في القرآن الكريم بالمعنى "المجيء" وهو يعد دلالة نموذجية نمطية إلا أن هذه المقولة في بعض أنساقها الوظيفية تتجرد عن معناها الأصيل "جاء" لتصبح حركة بحتة وأصبحت مقولة "أتى" مقولة مزدوجة تتضمن شبكة دلالية إشعائية وأخرى شبكة دلالية اطرادية.

- يتمكن المؤشر الفعلي "أتى" الابتعاد عن معناه النمطي في النصوص وأن يشق نطاق الدلالات المعهودة وينزاح عن الخطوات التي صممت له الرؤى النظرية. وهنالك تقنية التجاور الدلالي ثم الدلالات الهامشية تساعد على تعرية الفعل من خصائصه المعهودة ليتحول فعلاً بحتاً.
- تبين من تحليل معاني "أتى" أن الدلالات الإشعاعية في هذا المؤشر ذو مكانية رفيعة في هذه الأسرة وهي تحل المركزية الأولى خلافاً للدلالات الاطرادية التي تتراءى بثمنها البخس عند معالجة هذه المقولة.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

١. **القرآن الكريم.**

٢. آل عصفور، ميرزا محسن، **القاموس الوجيز لمعاني كلمات القرآن الكريم**، المأخوذ من المكتبة الشاملة.

٣. آل غازي، عبد القادر بن ملا حويش، **بيان المعاني**، دمشق: مطبعة الترقي، ١٣٨٢هـ.

٤. بريسول، أحمد، **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد**، الطبعة الأولى، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٣م.

٥. بلاغي نجفي، محمد جواد، **آلاء الرحمن في تفسير القرآن**، قم: بنياد بعثت، ١٤٢٠هـ.

٦. البيضاوي، عبدالله بن عمر، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٨هـ.

٧. الدامغاني، الحسين بن محمد، **قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم**، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣م.

٨. راسخ مهند، محمد، **درآمدي بر زبان شناسى شناختي، نظريه ها و مفاهيم**، تهران: سمت، ١٣٩٢هـ. ش.

٩. شلبي، عماد عبد الرحمن خليل، **أفعال الحركة الانتقالية الكلية للإنسان في القرآن الكريم، دراسة دلالية إحصائية**، قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، ٢٠١٠م.

١٠. عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨م.

١١. المحلي، جلال الدين محمد بن أحمد؛ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **تفسير الجلالين**، بيروت: مؤسسة النور، ١٤١٦هـ.

١٢. مصطفى، إبراهيم والآخرون، **المعجم الوسيط**، الطبعة الخامسة، طهران: مؤسسة الصادق، ١٤٢٦هـ.

١٣. المظفر،محمدرضا، **المنطق**، بيروت: دار التعارف، ٢٠٠٦م.

الدوريات:

الدوريات العربية

١٤. دزه يي، دلخوش جارالله حسين، **علم الدلالة الإدراكي: المبادئ والتطبيقات**، مجلة الآداب، جامعة صلاح الدين أربيل، العدد ١١٠، ٢٠١٤م، ص ٥١-٧٠.

١٥. الشمري، غسان إبراهيم، **عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة**، البحث المقدم للمؤتمر الدولي للغة العربية الثالث، مايو ٢٠١٤م، نسخة PDF، ص ١-١٤، الموقع:
www.alarabiahconference.org/modules/conference_seminar/index.php?conference_seminar_id=٨٣

١٦. مرادى، محمد هادى؛ سليمى، سيدة فاطمة، **الدلالات الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث**، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ٢٠، ٢٠١٣م، ص ٨٩-١٠٦.

الدوريات الفارسية

١٧. قائمى نيا، عليرضا، **زبانشناسى شناختى و مطالعات قرآنى**، ذهن، شماره ٣٠، تابستان ١٣٨٦هـ. ش، ص ٣-٢٦.

١٨. شريفى، ليلا، **رويكردى شناختى به يك فعل چندمعناى فارسى**، مجله تازه‌هاى علوم شناختى، سال ١١، شماره ٤، ١٣٨٨هـ. ش، ص ١-١١.

١٩. عموزاده مهديرجى، محمد، **نقش زبان در نمود واقعيت ها**، نشريه دانشكده ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه تبريز، سال ٤٧، شماره مسلسل ١٩٠، بهار ١٣٨٣، ص ١-٢١.

المصدر الإنكليزي:

20. Tyler, Andera and Vyvyan Evans (2003) **The Semantics of English preposition spatial science, embodied meaning and cognition**. University of Cambridge.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ٦٣- ٨٢

الرحلة في الشعر الصوفيّ

وفيق سليطين*، علي ديوب**

الملخص :

يتناول هذا البحث مفهوم الرحلة في الشعر الصوفيّ، وتحديداً في القرن السابع الهجري، فيؤكد أولاً أن هذه الرحلة تنطلق من رؤية فكرية تقوم على أن حياة الإنسان ما هي إلا رحلة من بدايتها إلى نهايتها. وقد قُدّمت هذه الرؤية في أسلوبٍ شعري يستفيد من الشعر القديم في استعارة مفهوم الرحلة، ويقوم بإجراء تحويل دلالي على مفرداتها، ثمّ يقف البحث عند الواقع الذي تنطلق منه الرحلة، والذي يتّصف بمشاعر الغربة والوحشة، وذلك بسبب البعد عن الموطن الأوّل، وهو ما عبّر عنه الصوفيون بمصطلحي الاتصال والانفصال، فالصوفي يشعر دوماً ببعده عن أصله، وبأنّه منفيٌّ في الوجود المتعين، وهذا ما يشكّل دافعاً للقيام برحلة تخفّف من وطأة التوتّر والقلق بحثاً عن غاية منشودة يعلمُ الصوفي، مسبقاً، أنّ تحقّقها متعذّر، لتكون الرحلة بذلك غاية في ذاتها. ولأن حجم البحث لا يسمح بالإطالة فسيُكتفى بدراسة مكون واحد للرحلة وهو (الناقة)، فتتم الإشارة إلى دلالاتها الجديدة في نصوص الرحلة الصوفية.

كلمات مفتاحيّة: الرحلة، الشعر الصوفي،منطلق، غاية، ناقة.

*- أستاذ قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، (الكاتب المسؤول) ٠٠٩٦٣٩٣٣٧٩٤٨٨٣

** - طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، ali4dayoub@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/٢٧هـ.ش= ٢٠١٥/٠٢/١٦م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٣/٠٣ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٥/٢٤م

مقدمة:

عند مطالعتنا لنصوص الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري، نجد كثيراً من هذه النصوص تتناول موضوع الرحلة أو السفر، مستفيدةً في ذلك من قصيدة الرحلة في الشعر العربي القديم، حين كانت منهجاً فنّياً متّبعاً عندهم، إلاّ أنّ الشعراء الصوفيين لم يقاربوا الرحلة بالطريقة نفسها، أو على نحوٍ آليّ جامد، بل قاموا بإغناء هذا الموضوع من خلال تغييرهم في الدوافع والغايات، وفي إعطاء الكلمات مضامين ودلالات مختلفة. فلقد اتّكأ الشعراء الصوفيون على قصيدة الرحلة تلك، ونقلوها إلى شعرهم بعد أن شحنوها بدلالات أعمق، وتصورات جديدة تندرج في مجال العرفان والتصوف.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من وعورة المسلك الذي يخوض فيه؛ فالشعر الصوفي وما فيه من رموزٍ وإشارات يصعب فهمها أحياناً يجعل الباحث يتردّد قليلاً قبل التفكير في دراسته، وهذا المسلك الصعب هو ما سبّب قلة الدراسات الجدّية التي تتناول الشعر الصوفي، وخاصةً مفهوم الرحلة. لذلك فإن هذا البحث يتميّز بجدّته، ومحاولته رفد الدراسات الخاصة في الشعر الصوفي بشيءٍ جديد قلما تناولته الأبحاث.

منهج البحث:

إنّ اختصاص هذه الدراسة بالشعر الصوفي تحديداً، وتناولها لموضوع الرحلة، جعلها تتّخذ من قراءة النصوص الشعرية الصوفية منطلقاً لها، فهي تقوم بفحصها والإلمام بجوانبها الموصولة بموضوع البحث، لتصل بعد ذلك إلى النتائج، لذلك فالمنهج المعتمد في البحث هو المنهج التحليلي النصي، فربما كانت خير وسيلة لفهم النص، وكشف مكنوناته هي النصّ نفسه، وعلى هذا يقوم البحث.

العرض:

لابدّ، بدايةً، من الإشارة إلى ضرورة التمييز بين الرحلة في الفكر الصوفي وبين الرحلة في الشعر الصوفي، فالأولى تمثّل رؤية كونيّة تفسّر الوجود وأبعاده، وتكشف عن المبدأ والمنتهى وفق تصوّر

معيّن. أمّا الرحلة في الشعر الصوفي فهي حالة فنّية تنطلق من هذه الرؤية، لتقدّمها بأسلوبٍ معيّن يعتمدُ بناءً خاصّاً ومرتكزات محددة. وما يعنينا هو الرحلة في الشعر الصوفي، ولكن لابأس بإطلالة سريعة على الرؤية التي ينبثق منها هذا اللون الشعري.

أ – الرحلة في الفكر الصوفي:

يؤكد الصوفيّون أن حياة الإنسان ما هي إلا سفر من البداية إلى النهاية. يقول ابن عربي: "وعلى الحقيقة فلا نزال في سفر أبداً من وقت نشأتنا ونشأة أصولنا إلى ما لانهاية له"[١]. فحياة الإنسان كلها رحيل وانتقال، وتختلف غايات هذا الرحيل من إنسان إلى آخر، لكن السفر الذي يريده الصوفية هنا هو ذلك الذي تكون غايته الله وحده، والذي قد يفلح فيه رجال، ويخسر فيه آخرون. والمسافرون في هذا المجال يقسمون إلى ثلاثة أقسام كما يرى ابن عربي وهي:

١ – المسافرون من عنده – أي الله– .

٢ – المسافرون إليه.

٣ – المسافرون فيه.

يقول ابن عربي عن القسم الثالث: "وأمّا المسافرون فيه فطائفتان، طائفة سافرت فيه بأفكارها وعقولها فضلّت عن الطريق ولابدّ، فإنهم ما لهم دليل في زعمهم يدلّ بهم سوى فكرهم وهم الفلاسفة ومن نحا نحوهم، وطائفة سُوفر بها فيه وهم الرسل والأنبياء، والمصطفون من الأولياء كالمحققين من رجال الصوفيّة"[٢]. فابن عربي يقرّر، في قوله، أن الصوفية هم الذين سلكوا درب السفر الصحيح أمّا الآخرون فقد ضلّوا.

ويقسّم القشيري السفر إلى قسمين، يقول: "السفر على قسمين: سفر بالبدن وهو الانتقال من بقعة إلى بقعة، وسفر بالقلب وهو الارتقاء من صفة إلى صفة، فترى ألفاً يسافر بنفسه وقليل من يسافر بقلبه"[٣]. والقسم الأول يعدّ نوعاً من الآداب الصوفية فمن "آداب الصوفية

---

[١]–محيي الدين بن عربي، **الإسفار عن نتائج الأسفار**، ضمن كتاب: رسائل ابن عربي، ص ٣٥٢.

[٢]– المصدر نفسه، ص٣٥٤ .

[٣] – عبد الكريم بن هوازن القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص ٣٢١.

محبة السفر وصحبة الغرباء، وقال سفيان الثوري: وجدت قلبي يصلح بين مكة والمدينة بين قوم غرباء أصحاب عباء"[1]. لذلك نجد عند الصوفية دأبهم على السياحة في الأوطان، لمعاينة تجليات الحق. أما القسم الثاني فهو حال من أحوالهم، وهو "عبارة عن السير نحو الحق بالذكر، وابتداء هذا السفر هو الوقت الذي يكون فيه القلب حازماً للتوجه نحو الله وقيل: السفر هو توجه إلى الحق سبحانه"[2].فالرحلة عند الصوفي اتخذت بعداً خاصاً، فالصوفي لايرحل إلى مِلِكٍ مقرّب أو إلى خليفة، ولا إلى حسناء يحبّها، ولا إلى بهرج الدنيا ومفاتنها، بل مسيره دوماً نحو الله. كذلك قد تكون الرحلة عندهم معنوية كما في قول ابن عربي، وقد تكون مكانية كما وجدنا في قول القشيري.

ب – الرحلة في الشعر الصوفي:

ذكرنا أنّ الشعراء الصوفيين استفادوا من قصيدة الرحلة في الشعر العربي القديم، إلاّ أنهم سلكوها في إطارٍ جديد من خلال تغييرهم في الدوافع والغايات بما يتناسب ورؤيتهم للكون والوجود؛ فقد عبّرت الرحلة الصوفيّة عن تجربة روحيّة ينتقل فيها الصوفي من مرحلة إلى أخرى، وتسمى هذه المراحل مقامات يختلف الصوفيّون في تعريفها وعددها. وبينما تعلّق الجاهلي بالمحسوسات فقد تعلّق الشاعر الصوفي بالغيبيّات، لكنّ سفره لم يكن روحيّا فقط بل ربّما قطع المسافات الطويلة، وجاز المفاوز والصحارى المقفرة، إلاّ أنه يوظف الأمكنة، والصحراء المقفرة، وغيرها كإشارات ورموز توضّح الغاية من رحلته، فسفر الصوفي هو سفرٌ غير عادي. يقول ابن سوار:[3]

سافِرْ إليه به فهذا حُسنُه يدعوكَ في كلِّ المظاهِرِ سافِرَا

فإذا كانت غاية السفر الوصول إلى الله الذي يتجلى جماله في مظاهر الكون، فطريق السفر هذا لا يكون إلا من خلال الله أيضاً، واختيار الأسلوب الطلبي ، هنا، أعطى دلالة الرغبة في

[1] – ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، ص ٢٠٩.

[2] – المصدر نفسه، ص٢١٠ .

[3] – نجم الدين بن سوار الدمشقي، **الديوان**، ص٥٢٥ .

مشاركة الآخرين هذا السفر الكبير. كما يشير بيت ابن سوار إلى "المراتب التي يجب على الصوفي أن يطويها في رحلته إلى الله، هذه الرحلة التي تقوم على معاناة من نسيج عاطفي خاص"[١].

فالشعر الصوفي اهتم، إذاً، بتصوير الرحلة، وتجلّت فيه أساليب الشعراء القدامى حين وصفوا رحلتهم، لكن تغيرت فيه مفاهيم هذه الرحلة، فباتت تنطلق من واقع مختلف، ودوافع مختلفة، وتتجه نحو غايات مختلفة، ولا بد من بيان واضح لهذه الأمور الثلاثة .

١- منطلق الرحلة في الشعر الصوفي:

إن رحلة الصوفي، ولو بدا أحياناً أنها غير ذلك، هي رحلة روحية ينتقل فيها من حالة إلى حالة، أو من مقام إلى مقام، فمنطلق الرحلة الصوفية لابدّ أن يكون حالة معنوية يرغب عنها ويسعى لتغييرها. فالشاعر الصوفي ينطلق من واقع الشعور بالحرمان والقطيعة عن الموطن الأول الذي لا يتوقف عن الحنين إليه، والرغبة في استعادته. يقول ابن الفارض مشيراً إلى ذاك المكان، وإلى ذاك الزمان الذي ولّى:[٢]

سقياً لأيامٍ مضت مع جيرةٍ كانت ليالينا بهم أفراحا

حيثُ الحمى وطني، وسكانُ الغَضَى سَكني ووردي الماء فيه مُباحا

وأهيله أربي وظلّ نخيله طربي، ورملة واديه مَرَاحا

إن الواقع الذي تنطلق منه رحلة الشاعر الصوفي يتّسم بالهجر، والانفصال، والتشتّت.فالزمن الحاضر الذي يعيشه الصوفي ليس المبتغى، لذا يلجأ نحو زمنٍ مضى يرى فيه خلاصه وانعتاق روحه، وهذا الأمر يعبّر عنه المتصوّفة بمصطلحي الاتصال والانفصال اللذين يشير إليهما ابن عربي في فتوحاته، فعنده أن من علم هذا العلم- أي علم الاتصال بمن والانفصال عمّن،

---

[١]- وفيق سليطين، **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، ص١٤٢ .

[٢]- عمر بن الفارض، **الديوان**، ص١٧٨ .

والانفصال والاتصال فيمن، وهو : علمٌ غريب يتضمّن الوجود كلّه وغير الوجود- علم أين كان وعمّن انفصل وبمن اتصل[١].

فلا يفارق الصوفيَّ الشعورُ بانفصال روحه عن عالمها الأول، ثمّ تعيُّنها في الوجود المادي، فينشأ الإيمان لديه بأنّ وجوده في هذا العالم هو وجود طارئ، وأنّ الوجود الحقيقي لا يكون إلا بالعودة والاتصال بالعالم الأول[٢]. فتظلّ مشاعر الحنين تساور الصوفي في رحلته، ويظل قلبه معلّقاً بكل ما يشير إلى ذاك الزمن المرجوّ. يقول ابن الفارض:[٣]

يا سائقَ الظَّعنِ يطوي البيدَ مُعتسفاً طيَّ السجلِّ بذاتِ الشيحِ من إضَمِ
عُجْ بالحمى يا رعاكَ اللهُ معتمداً خميلةَ الضالِ ذاتِ الرَّندِ والخُزُمِ
وَقِفْ بسَلْعٍ وسَلْ بالجِزْعِ هل مُطِرَتْ بالرَّقمَتَين أُثَيْلاتٌ بمُنْسَجِمِ؟
نَشَدتُكَ اللهَ إن جزتَ العقيقَ ضُحىً فاقرَ السلامَ عليهم غيرَ مُحتشِمِ

يتجلى الواقع الذي تنطلق منه الرحلة في البيت الأول في صيغة الجمع (البيد)، فالرحلة لا تسير في صحراء واحدة وتنتهي بانتهائها ، بل باتت تخرج من بيداء لتواجه أخرى، ولا يعقب فعل الرحيل، هنا، سوى فعل رحيل آخر، "فكأن الرحلة تندفع هنا في حركة عشوائية متخبطة، لترى نفسها بعد ما قطعته من هذه البيد، في نقطة هي أشبه بنقطة البداية، بل هي لم تبرح هذه النقطة على الرغم من تراكم المسافات التي خلّفتها"[٤]. وتبدو هنا أيضاً مشكلة الشاعر بين حنينه لماضيه، واصطدامه بالحاضر الذي يحيا فيه ظاهراً فقط بينما الحقيقة خلاف ذلك ، فـ "مشكلة الزمن، إنما تبدأ عند الصوفي بفعل الانفصال الذي يترسخ على مستوى الزمن الحاضر، ويتبع ذلك أنه يجد في الماضي سبيله الوحيد للانعتاق من هذا الوضع وهنا يعود إلى هذا الماضي

---

[١]- انظر: عبد الرزاق الكاشاني، **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**، نقلاً عن ابن عربي في الفتوحات المكية،ج١، ص١٦٧ .

[٢]- انظر: عباس الحداد، **الأنا في الشعر الصوفي**، ص٩١.

[٣]-عمر بن الفارض، **الديوان**، ص١٧٩ .

[٤]-سليطين، وفيق، **الزمن الأبدي**، ص١٩٠ .

أو يستعيده كلما شخص الحاضر أمام عينيه وتمثل لوعيه"[١]. وهذا ما يتأكد حين نرى الرحلة في الأبيات تنتقل من مكان إلى آخر، ولا تنطلق من واقع استقرار وطمأنينة وإنما من واقع الهجر والانفصال والتبعثر، فيرسم الشاعر طريقاً للرحلة في مواجهة هذا الضياع، ويستحضر صورة الخميلة، والمطر، وزمان الضحى، وكلها بوارق أمل، وعلامات يستهدي بها الراحل كي يصل في النهاية إلى غاية الرحلة، ويؤدي الرسالة.

وإذا كانت الرحلة تنطلق من واقع الهجر والانفصال فهذا يدعونا إلى تأمل الطريق الذي تقطعه حتى تصل إلى غايتها. وعظمة هذه الغاية تجعل من الطريق إليها صعباً، فلا بد من السير الطويل. يقول ابن سوار مخاطباً ناقته:[٢]

لا تسأمي طولَ المسيرِ إليهمُ فلمثلِ وصلهمُ تُذَلُّ الأنفسُ
هاتيكَ نارهم على قُلَلِ الحمى تدعو إلى أنوارِها مَنْ يقبسُ

فالعيسُ قد قطعت مسافات طويلة أوصلتها إلى حالة السأم، لكن نار المعرفة التي لاحت تستحق العناء. ويصف ابن عربي أيضاً طريق رحلته والعوائق التي يجابهها. يقول[٣]:

يا أيُّها البيتُ العتيقُ تعالى نورٌ لكم بقلوبنا يتلالا
أشكو إليك مفاوزاً قد جبتُها أرسلتُ فيها أدمعي إرسالا
أمسي وأصبحُ لا ألَذُّ براحةٍ أصلُ البكورَ وأقطعُ الآصالا
إنَّ النياقَ، وإنْ أضرَّ بها الوجى تسري وتُرفلُ في السُّرى إرفالا

لقد طال طريق الرحلة حتى ذرف الشاعر دموعه معبراً عن "حالة شوقية للقاء المحبوب والظفر بالمطلوب"[٤]. و الشاعر، هنا، لا يرسم طريقاً محدداً للرحلة، و لا يضع علامات لها بذكر أسماء أماكن أو غيرها، و إنما تسير الرحلة في مفاوز وعرة صعبة لم يعرف الشاعر خلال اجتيازها طعماً للراحة، و قد أضرَّ ذلك بالنياق، لكن همتها لم تفتر، فالرغبة في الرحيل تظل تحركها رغم

[١]- المصدر السابق، ص٢٠ .
[٢]- نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٨٢ .
[٣]-محيي الدين بن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، ص٣٨٣.
[٤]- المصدر نفسه،ص٣٨٣ .

عدم التيقن من الوصول، فقد "باتت الرحلة رغبة صوفية ملحة، لا قرار لها و لا إشباع، لأنها قائمة، أساساً، في قصد ما لا ينتهي، و متعينة بإزاء ما لا يستنفد، ومندفعة في طلب ما لا ينال"[١]. يقول ابن عربي عن ملاحقة ركب الأحبة في طريق يكتنفه الظلام الموحش[٢]:

فسرتُ وفي القلبِ من أجلهم جحيمٌ لِبَيْنِهِمُ تستعِرْ
أسابِقُهم في ظلام الدُّجى أنادي بهم، ثمَّ أقفو الأثرْ
و ما لي دليلٌ على إثْرهم سوى نَفَسٍ من هواهم عَطِرْ

فالليل قد ادلهمَّ و أطبق، حتى لم تعد تنفع معه حاسة الرؤية، وصار الصوفي هنا في حالة من العماء، ولم يعد لديه دليل يقتفيه سوى شمّ تربة الأماكن[٣]، فالرحلةُ لاتعدم وسيلة لضمان استمرارها، لذا يحاول الصوفي الاستعانة بكلّ الوسائل الممكنة التي تهيئ له مواصلة السفر الذي لا يمكن أن يتوقف، حتى وإن أظلم طريق الرحلة ليغدو نهارها كليلها، ويختفي كلّ أثر وتبدو البيد كأنها طبقات من الظلام لا تنتهي. يقول ابن سوار[٤]:

شققتَ بها وهناً على الآل و الوجا بطونَ موامٍ كالظلامِ نهارُها

إنّ فعل الرحيل، هنا، أشبه بفعل الحفر المستمر رغم الآلام بحثاً عن "النور الكامن خلف شكل الوجود المتعين، وتحت حجب المادة، وظلماتها"[٥]. كما أنّ تبدّل الدلالة، هنا، زاد طريق الرحلة حيرةً، فالنهار المشرق أصبح معتماً، و الآل اللامع هو ظلام في النهاية لأنه لا يقود إلى شيء، والتيه والحيرة هنا لا يعدان، و لا يمكن أن يعدا، بشيء إلا بالمزيد منهما، لتمضي الرحلة هنا ضاربة في الموامي والقفار.

١- وفيق سليطين، **الزمن الأبدي**، ص٢٠١ .
٢- محيي الدين بن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، ص٤٤٦.
٣- المصدر نفسه، ص٤٤٦.
٤-نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٣٥٦ .
٥-وفيق سليطين، **الزمن الأبدي**، ص٦٩ .

فالرحلة الصوفية ، كما وجدنا، لا تنطلق من واقع طمأنينة واستقرار، بل من واقع مناقضٍ تماماً، ذلك لأن شعور النفي والانفصال عن الأصل يبقى ملازماً للصوفي، مما يجعل واقعه مغموراً بأحاسيس الهجران والغربة والوحشة، ويبقى يشعر أن وجوده المتعين ليس حقيقياً وما هو بالمبتغى ولا المنشود، وهذا ما يفرض عليه الانتقال وتجاوز واقعه نحو آخر يحقق به غاياته، وهذا الانتقال والتجاوز له دوافع أدّت إليه سنتبينها في الفقرة الآتية.

٢-دوافع الرحلة في الشعر الصوفي:

تطور شعر التصوف، أو بلغ أوجه، في القرن السابع الهجري، نظراً لاتضاح معالمه، وثبات بنائه. ويردّ كثيرٌ من الدارسين ذلك إلى عوامل كثيرة اجتماعية واقتصادية ودينية، اصطبغت بها تلك السنون، وشكّلت واقعاً مريراً، نحا بالكثير من الناس إلى العزوف عن الدنيا وما فيها، والتطلع إلى الانعتاق من القوانين المادية إلى عالمٍ روحيٍ سامٍ، فانتشر التصوف وفشا في ذلك الزمان.

فالحوادث الكثيرة والحروب التي لم تهدأ إلا لتشتعل من جديد وما يخلّف كلّ ذلك من خراب ودمار قد "أسهمت في تنمية نظرة خاصة إلى الحياة، قوامها الإعراض عن متاعها الزائل الذي يقف وراء هذه المحن التي ألمت بالناس. وترافق هذا الارتداد عن طيبات الدنيا بنزعة نحو التسامي روحيّاً للعودة إلى الله[١].

إن الصوفي قد وجد نفسه يعيش في واقع لا يجد حقيقته فيه، ولا يستطيع أن يتسق مع نظامه الاجتماعي الذي يحاول إرغامه على تقبّل معاييره وقوالبه وأنه هو النهج القويم في صقع الحقيقة،الذي يجب أن يسلّم به، لذلك فإنّ الصوفي يقوم برحلته التي ينشدُ بها "انتزاع نفسه وتجربته من المكان القامع الذي يفرض عليه أن يكفّ عن أن يكون ذاته، عن طريق إكراهه على تفريغ تجربته تلك، وإعادة تفصيلها وفقاً لما تمليه نظم المجتمع ويقينياته المنبثقة في إطار الصراع والمقيّدة بنطاق دائرته الخاصة، والمنظور إليها، رغم ذلك، على أنها حقائق

---

[١]-وفيق سليطين، **الشعر الصوفي بين مفومي الانفصال والتوحد**، ص٢٥ .

أبديـة"[١] .فالـدافع الأول في رحلـة الصـوفي هـو الهـروب مـن واقـع اجتمـاعي ضـاغط لم يسـمح لـه بتحقيق ذاتـه مما اضطرّه إلى الرحيل حيث يجد نفسه. وأما الـدافع الثـاني فهـو شعور الصـوفي الـدائم بانسـلاخ روحـه عـن حقيقتـه الأولى حيـث وجـوده الحقيقـي ، وحنينـه إلى اسـتعادة مـا فقـده مُكرهـاً يملأ قلبه شوقاً ورغبةً تجاه كلّ ما يقرّبه من ذاك الزمان المرجو. يقول ابن الفارض:[٢]

قـفْ بالـديار و حـيِّ الأربُـعَ الدُّرُسـا   و نادهـا، فعسـاها أن تجيـب عسـى
فـإن أجنَّـك ليـلٌ مـن توحُشِـها   فاشْـعلْ مـن الشـوق في ظلمائهـا قَبَسـا
يا جنّـةً فارقتهـا الـنفسُ مُكرهـةً   لـولا التأسّـي بـدار الخلـد مـتُّ أسـى

الـزمن المقـدس ممكـن الاسـتعادة إلى مـالا نهايـة، ويمكـن تكـراره إلى مـا لا نهايـة[٣]، لكـن مـا يزيـدُ لوعـة الصـوفي، وحرقتـه أنـه قـد انفصـل عـن جنّتـه وعـن أصلـه مُكرَهـاً، لـذلك فالحاضـر الـذي يعيشـه: مظلـم، ومـوحش، ممـا يعـني الرغبـة المسـتمرة في تجـاوز الواقـع نحـو زمـنٍ آخـر مَرجُـوّ، وهـذا المسـتقبل ليس إلا الماضي المنشود، ماضي الاتصال والجمع في أمل استعادته. يقول ابن سوار:[٤]

وأبيـك مـا يُجْـدي الوقـوف بمعهـدٍ   إلاّ التلهُّـفَ بالحنـينِ الموجـع

لـذلك يبقـى الصـوفي دائـم التلفـت نحـو ذلـك الـزمن المقـدس، آمـلاً في تكـراره، ويتجشّـم في سـبيل ذلـك المعـاناة الكبيرة الـتي قـد تسـبّب لـه اليـأس، لكـن الأمـل يظـل يـبرق ليضـيء ظـلام حاضـره. يقول ابن سوار عن العيس الراحلة:[٥]

كلّمـا خفـنَ في القفـار ضـلالاً   لاحَ بـرقٌ مـن طيبـةٍ فهـداها

وهكـذا يبقـى يـدور بـين أمـل و إحبـاط، ممـا يجعـل حياتـه دائـرة مـن القلـق والتـوتر والترقـب، لأنـه يبحر فيما لا ساحل له.

٣-غاية الرحلة في الشعر الصوفي:

---

[١]- وفيق سليطين، **الزمن الأبدي**، ص١٨٩ .

[٢]- عمر بن الفارض، **الديوان**، ص١٥٠.١٥١ .

[٣]- انظر: مرسيا إلياد، **المقدس والمدنس**، ص٥٧.

[٤] - نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٤٢٤ .

[٥] - المصدر نفسه، ص٥١٥ .

لقد وجدنا أنّ شعور الغربة لا يفارق الصوفي بسبب ابتعاده عن موطنٍ يجد فيه كماله الدائم لذا فإنّ طبيعة الواقع الذي تنطلق منه الرحلة، والذي تطغى عليه دلالة العتمة والتيه، تفرض على الصوفي مواصلة المسير نحو الغاية المرتجاة، والتي ما هي إلا الماضي المفقود الذي يرغب الصوفي بتحققه .فالفتق الذي حصل من تعيّن الصوفي ظهوراً في هذا الوجود يقابله فعل رتق[١] من الصوفي نفسه، يبدأ به من نقطة وجوده المنفصل نحو عودته إلى أصله المتصل[٢]، وفي سبيل ذلك يعطي الصوفي للكثير من الأشياء دلالات مختلفة تذكّر بالأصل الأوّل. يقول ابن الفارض:[٣]

يا راكبَ الوجناءِ، وقّيتَ الرَّدَى ... إن جُبتَ حَزْناً، أوطويتَ بطاحا
وسلكتَ نعمانَ الأراكِ، فعُجْ إلى ... وادٍ ،هناك، عهدتُهُ فيّاحا
فبأيمنِ العَلَمين، مِنْ شرقيهِ ... عرّجْ، وأُمَّ أرينَهُ الفَوَّاحَا
وإذا وصلتَ إلى ثَنيّاتِ اللوَى ... فانشُد فؤاداً، بالأُبَيطَحِ، طَاحَا

فكل هذه الأماكن التي يذكرها ابن الفارض هنا تشير إلى زمن ماض يحن إليه، ويتمنى عودته، وهو ما عبّر عنه عاطف جودة نصر بقوله: "هذا هو طابع الديالكتيك في الشوق من ناحية الزمان، أعني أنه شوق إلى ما مضى زمانه، وشوقه إلى ما لم يأت بعد"[٤]، ويبدو القلق والترقب في استخدام الفعل(عهدته)، فهو قد اعتاد على ذاك الوادي فياحاً واسعاً يفيض بالتجليات الإلهية، والآثار الربانية كما يقول النابلسي[٥]، ولا يقرر الشاعر إن كان الوصول إلى المبتغى قد حدث، وإنما هو حدوث محتمل. فالصوفي يعيش بين ماضٍ ولّى وحاضر يعيشه ملتاحاً، ومستقبل يرجوه آملاً، لكنّ الغاية العظيمة التي ينشدها الصوفي من رحلته تجعله يستهين بكلّ العوائق والأهوال التي تعترض طريقه. يقول ابن عربي:[٦]

١- يقصَد بالرتق والفتق.هنا ، انفصال الصوفي عن موطنه الأول ومحاولته استعادته.

٢-انظر:عباس الحداد، **الأنا في الشعر الصوفي**، ص٩٣.

٣-عمر بن الفارض، **الديوان**، ص١٧٧ .

٤-عاطف جودة نصر، **شعر عمر بن الفارض**، ص٢٥٧ .

٥- انظر:عبد الغني النابلسي، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج٢، ص٣٤ .

٦-محيي الدين بن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، ص٣١٣ .

قَرُبَـــتْ منـــازِلُهم، ولاحـــت نارُهـــم نارٌ قــد اشــعلتِ الهــوى إشــعالا

فـــأنِخْ بهـــا لا يرهبنَّـــك أُســـدُها الإشـــتياقُ يُريكَهـــا أشـــبَالا

فالرغبـة في الوصـول تبقـى أقـوى مـن كـل الأهـوال الـتي يستصـغرها الشـاعر، هنـا، و يقلـل مـن شـأنها. لكـن تُـرى بعـد هـذه الأهـوال والعقبـات الـتي يـذكرها الصـوفيون دومـاً للحـديث عـن مصاعب الرحلة هل يصلون فعلاً إلى الغاية المرجوة من هذه الرحلة؟. يقول ابن سوار:[١]

لقـــد آنَ أن يبـــدو لعينيـــك نارهـــا وهـذي المطـايا قـد براهـا سـفارُها

إنّ الرحلـة الـتي قـام بهـا وصـلت بـه إلى حـد أنهكـه، والطريـق الـذي قطعـه مقفـر مظلـم لا نـور فيـه ليهتـدي بـه، لكنـه يشـعر بأن لحظـة الوصـول قـد اقتربـت، فقـد آن للنـار المضـيئة أن تبـدو فتنـير لـه قلبـه، إلا أنـه وهـو في غمـرة الأمـل والفـرح باقـتراب الوصـول، وانـبلاج النـور نـراه يعـترف بالعجـز. يقول:[٢]

طلائـــعُ دارِ العامريـــةِ قَصـــدُها وأيـنَ مـن البُـزلِ المصـاعيبِ دارُهـا

وهَـبْ قرَّبَتْـكَ العـيسُ منهـا أتَرْتَجـي زيارتَهـا؟ هيهـاتَ منـك مَزارُهـا

ومـا هـي إلا الشـمسُ تَنظـرُ نورَهـا قريبـاً وفي الأوجِ الرفيـعِ منارُهـا

فعُـدْ لا تُمنِّيـكَ الأمـاني غرورَهـا فقـد طالَمـا بالـنفس أودى اغترارُهـا

فمبتغـى المطـايا هـو دار العامريـة، لكـن الوصـول إليهـا – وإن لاحـت مـن بعيـد – محـالٌ، إنهـا كالشمس؛ نورها يحيط بكل شيء لكنها بعيدة المنال، كأنّ الراحل هنا يصل و لا يصل.

فالصـوفي يتجشّـم الأهـوال ويتحمّـل كـلّ الآلام بغيـة الوصـول إلى غايتـه، وهـو يعلـم في الوقـت نفسـه أنّـه لـن يتحقّـق لـه مـا يريـد، لكـنّ الرغبـة في تحقـق الغايـة تـؤجج الرغبـة في الرحيـل وعـدم الاستقرار، وهو ما عبر عنه ابن سوار بعد ذلك بقوله:[٣]

يمينـاً بعهـدٍ سـالفٍ كـان بيننـا وأسـرارِ شـوقٍ لا يُحـلُّ خمارُهـا

---

[١]-نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٣٥٦ .

[٢]- المصدر نفسه،ص٣٥٧ .

[٣]- المصدر السابق،ص٣٥٧ .

لأقْــتَحِمَنَّ الهــولَ فيهــا بعزمــةٍ ... إلى الفَلَــكِ الأعلــى يطــيرُ شَــرارُها
فــإن كــان ميقــاتي لــديها ولمْ أَفُــزْ ... بتقريبهــا فَلْــيَهْنِ نفســي افتخارُهــا

فالصـوفي، هنـا، يعـود إلى نقطـة البدايـة مـن جديـد، فيقينـه باسـتحالة الوصـول يدفعـه إلى المضـي ومواصـلة الرحلـة وتجشّـم الأهـوال مـرة أخـرى، ليبقـى يـدور بـين إصـرار علـى الرحيـل، ورغبـة ملحّـة تستحثّه على المواصلة، وبين غاية مشتهاة لكنها عصيّة على التحقق.

إنّ نصـوص الرحلـة الصـوفية تشـترك في تأكيـدها علـى انطـلاق الرحلـة مـن واقـع التيـه وقطـع المسـافات تلـوَ المسـافات لأجـل استعادة زمـنٍ مفقـود مـن خـلال فعـل الرحيـل، وكلّمـا طـال المسـير ازدادت الغايـة ابتعـاداً لأنّ طـيّ البيـد لا ينتهي.فنجـد أن الرحلـة الصـوفية تنطلـق مـن واقـع مظلـم يعـيش فيـه الصـوفي هـاجس الانفصـال، و الاغـتراب عـن زمـنٍ مضـى، لـذلك فالجنـة عنـد الصـوفي والنـار هـي القـرب أو البعـد عـن زمنـه المقـدس[١]،فيضـطر الصـوفي مكرهـاً أن يرحـل في هـذا الواقـع، ويتحمّل عوائقه و صعابه، تدفعه الرغبة في استعادة وجوده السابق.

صورة الناقة في قصيدة الرحلة الصوفية:

لقـد اسـتفاد الشـعر الصـوفي مـن موضـوع الرحلـة في الـتراث الشـعري القـديم ، فعـبر الصـوفي عـن تجربتـه الروحيـة مـن خـلال أسـاليب أسـلافه ، ولم يتقـاطع سياق الرحلـة هـذا مـع سـياق الرحلـة في الشـعر العـربي القـديم في موضـوع واحـد فقـط ، بـل إن هنـاك اتحـاداً يلحـظ في معظـم مكـونات الـرحلتين وإن اختلـف البعـد الـدلالي فيهمـا . ويمكننـا أن نعـبر عـن ذلـك بأن هنـاك تشـابكاً لفظيـاً بينهمـا مـن جهـة، وافتراقـاً دلاليـاً مـن جهـة أخـرى ، وهـذا مـا سـوف يتضـح مـن خـلال تتبـع صـورة الناقة في شعر الرحلة الصوفي.

فلقـد اهـتمّ الشـعراء الجـاهليّون بوصـف الراحلـة وصـفاً دقيقـاً وبالأخـص الناقـة ، فلـم يغـادروا منهـا شـيئاً إلاّ ذكـروه، ممـا ينمّ علـى اهتمـامهم بهـا كونهـا وسـيلة السـفر الأولى لقطـع الصـحارى والفيـافي، فـذكروا قوّتها وشـدّة احتمالهـا وسـرعتها، وأعطوهـا مكانـة تضـاهي مكانـة الحبيبـة أحيـاناً، فقـد كانـت

---

[١]- انظر:يوسف اليوسف،**ابن الفارض شاعر الحب الإلهي**،دار الينابيع،بيروت،ط١، ١٩٩٤م،ص٩٦ .

صديقاً حميماً للجاهلي يبثّه شكواه وأحزانه، كما اهتموا بما فعلته الرحلة المضنية بهذه الناقة، والآثار التي تركتها بعد مسير مضنٍ.

أمّا شعراء التصوف فإنهم لم يولوا اهتماماً لوصف الناقة أو وصف قوتها وغيرها مما ذكرنا، لكنهم وجّهوا كل نظرهم إلى الآثار التي تتركها الرحلة في الناقة، وأهملوا الأشياء الأخرى. ولعلّ لسائلٍ أن يسأل: لم كان هذا التوجه منهم نحو الحديث عن معاناة الناقة في طريق الرحلة دون غيره من أشياء اهتمّ بها الشعراء القدامى؟.ما يجيبنا،هنا، هو طبيعة الرحلة الصوفية نفسها والدلالة الجديدة التي باتت تشير إليها الناقة في الشعر الصوفي، فربما أُشِيرَ بها عندهم إلى روح الصوفي التي اشتدّ بها الحنين إلى الموطن الأول، وربما أشير بها أيضاً إلى جسد الصوفي الذي هو، هنا، مطيّة للروح ليوصلها إلى مبتغاها.

أي أن رمزية الناقة تبدّلت من كونها وسيلة الرحلة إلى الدلالة على الراحل نفسه، هذا الراحل الذي يواجه الكثير من العوائق في مسيره المتواصل فيُصاب بالتعب والوهن وربما اليأس أحياناً. وهذه الحالة المستمرة للألم والمعاناة انعكست في وصفهم للناقة، فذكروا تعبها وضعفها، وأهملوا الصفات المعتادة لها في الشعر القديم. فبما أن الرحلة الصوفية تسير في طريق وعرٍ مظلم يقطع فيه الصوفي البيد المتعاقبة ، ويجابه الأهوال العظيمة فإنّ ذلك سيترك آثاراً عظيمة في جسد الراحلة . يقول ابن الفارض مصوّراً ذلك:[١]

وتَحَفَّتْ أخْفافُهَا فهْيَ تَمْشِي مِنْ جَواهَا في مثلِ جمرِ الرَّمَاد

وبَراهَا الونَى فَحَلَّ بُراهَا خَلِّهَا ترتعِي ثِمَامَ الوهَاد

إن الرحلة تفعل فعلها بالعيس التي تعاني من الجوع، و العطش، و طول المسير، مما يؤدى إلى حتِّ أجسادها و ضمورها، فيصيبها التعب والألم، حتى كأنها تمشي على الجمر، وكل هذا إشارة إلى صعوبات الرحلة، والعقبات التي يواجهها الصوفي في سفره. ويطلب الشاعر من الحادي أن يدع هذه العيس، التي تشير إلى نفوس السالكين، ترتوي من ماء المطر أي الإلهام

[١]- عمر بن الفارض، **الديوان**، ص١٨١ .

الإلهي[١]. فالناقة عند الجاهلي ترمز إلى المخلص ، وقد كانت الملجأ له من آلامه، ولكن هنا نراها محط الآلام، والأوجاع، ولذا لم يهتم ابن الفارض بإعطائها صفات القوة، وإنما اكتفى بالإشارة إلى حجم المعاناة، مما يرمز إلى صعوبة هذه الرحلة، ومدى ما فيها من أخطار. أما ابن عربي فقد جعل العيس تشكو السرى والرحيل. يقول:[٢]

قالت تركتُ على زرودَ قبابَهم والعيسُ تشكو من سُراه كَلالا

و قد ردَّ ابن عربي عياء العيس، هنا، و شكواها "من كونها تطلب من لا ينضبط، ولا يتصور، و لا يحصل في النفس منه إلا آثاره لا هو"[٣]. فالعيس عند ابن عربي تشكو من رغبتها الشديدة في الوصول، وهو ما لا يمكن أن يحدث، مما يعني المزيد من الرحيل المستمرّ و العناء المتواصل.[٤]

و يشير ابن عربي، أيضاً، في بيت آخر إلى آلام العيس الناتجة عن صعوبات الرحلة، وحنينها إلى مواطنها الأولى . يقول:[٥]

حنَّت العيسُ إلى أوطانها من وَجَى السّيرِ حنينَ المستهامِ

إنّ العيس، هنا، هي الأرواح التي تحن دائما إلى أصلها، ووجودها الأول المفقود الذي تحاول استحضاره أو استعادته. والآلام في البيت هي بسبب الحنين إلى زمن مضى ورحل، فتظل العيس تائهة بين زمنٍ ولّى، وحاضرٍ تطمح فيه بالعودة إلى الأصل، و يستوجب هذا الكثير من

---

[١]- انظر:عبد الغني النابلسي، **شرح ديوان ابن الفارض**، ص٦٨-٦٩ .

[٢]- محيي الدين بن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، ص٣٠٦ .

[٣]- المصدر نفسه، ص٣٠٧ .

[٤]- . هذا الشيء نجده عند المثقب العبدي حين يجعل ناقته تشكو طول الرحيل، وعدم انقضائه في قوله على لسان الناقة:

إذا ما قُمتُ أرحَلُها بليلٍ تأوَّهُ آهةَ الرجلِ الحزينِ

تقول إذا درأتُ لها وَضِيني أهذا دينُه أبداً و دِيني؟

أَكُلَّ الدهرِ حَلٌّ وارتِحالٌ أما يُبْقي عليَّ وما يَقِيني؟!

. المثقب العبدي،**الديوان**،ق٥ .

[٥]- محيي الدين بن عربي،**ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**،ص٢١٧.

الألم (الوجى) ، مما يعني مزيداً من المشقة والصبر والتحمل[١]. ونجد حنين العيس أيضاً عند التلمساني حين يقول:[٢]

ما شاقها شوقها إلا لواديها ... فخلّها فعسى تبدو بَواديها

حنّانةٌ ذكرت بالوصل مربعها ... فجاوبت بحنين الوجد حاديها

وما ترامت سراعاً خوف سائقها ... وإنما سمعت ليلى تناديها

فالعيس ترمز للسالكين في درب الرحلة، حيث يشدهم الحنين إلى المربع القديم، والموطن الأول قبل التعين، لكنه يدفعهم أيضاً إلى حلم استعادته، والمضي قدماً نحو هذه الغاية.أما ابن سوار فهو يذكر النوق في موقف من يحثها على السير، ويرغّبها بالرحيل، ويدعوها إلى رفض السأم والملل، فمن يُرحل إليه يستحق ذلك، بل ويعطي ناقته الأمل بقرب الوصول. يقول:[٣]

يا نوقُ ما دون الأثيلِ معرَّسُ ... جِدّي فَصُبْحُكِ قد بدا يتنفسُ

واستصحبي عزْماً يُبَلِّغكِ الحِمى ... لتظلَّ تَغْبِطُكِ الجواري الكنَّسُ

لا تسأَمي طولَ المسيرِ إليهمُ ... فلمثلِ وَصلِهِمُ تُذَلُّ الأنْفُسُ

هاتيكِ نارُهُم على قللِ الحِمى ... تدعو إلى أنوارِها من يقبسُ

فتدرَّعي ثوبَ الظلامِ وغلِّسي ... فلَطَالَما بلغَ المرادَ مُغَلِّسُ

لا يخدَعَنَّكِ مربَعٌ أو مشرَعٌ ... كلُّ الوجودِ عليكِ ثَمَّ مُحَبَّسُ

إنّ الناقة في هذهالأبيات[٤] معادل لروح الصوفي ونفسه التي تسير رحلتها، أو معراجها في ظلام دامس، و "الطريق شاق، مزروع بالأخطار، لأنه، في حقيقة الأمر، عبور من الدنيوي إلى

---

[١]- و يذكرنا هذا الحنين بناقة المتلمس الضّبعي التي حنّت،أيضاً، شوقاً إلى أوطانها. يقول:

حنّت قلوصي بها والليل مطّرقٌ ... بعد الهدُوّ وشاقتها النواقيسُ

. المتلمس الضبعيّ،**الديوان**،ص٨٢ .

[٢]- عفيف الدينالتلمساني،**الديوان**، ج٢،ص٢٥٩ .

[٣]-نجم الدين بن سوار،،**الديوان**،ص٨٢ .

[٤]- وهذا الحديث إلى الناقة، ونهيها عن السأم والملل نجد مثيله في الشعر الجاهلي، حيث كانت الناقة معادلاً موضوعياً للشاعر يتستر وراءه. يقول عبيد بن الأبرص:[٤]

القدسي؛ من الزائل والوهمي إلى الحقيقي والأبدي؛ من الموت إلى الحياة؛ من الإنسان إلى الألوهة"[١]. هذه هي طريق الرحلة الصوفية التي يطمح الصوفي باجتيازها، و أداة عبوره هي النوق، لذلك يستحثها دوماً كي تعبر هذا المطهّر الكوني، وهو ما يقتضي "مكابدة الألم وتجشم العناء والخوض في وحل الوجود وظلماته"[٢]، وهو ما نفهمه من قوله (ثوب الظلام). و ربما أشير إلى الناقة بلفظ (المطايا) التي قد أدماها فعل الرحيل الدائم. يقول ابن سوار:[٣]

وكنا عتبنا بالبعاد زماننا — فأذكرنا صرفَ الزمان وأعتبا
فشكراً لأخفاف المطايا وطال ما — دَمِينَ من المسرى فأدنين مطلبا
ركائبَ أحشاها الدُّؤوب فكم بها — هلالٌ لفرط الضمّ يحمل كوكبا

وهنا يجعل ابن سوار من المطايا وسيلة السفر والرحيل، فالعيس لديها من الصفات ما يؤهلها لقطع القفار، و تجاوز العقبات، لكن ذلك لا يحدث دون أن يترك السفر آثاره على العيس، "فهو ينال منها ويدفع بجسدها إلى الضمور والتآكل، بفعل الحت الذي يُمارَس عليها"[٤].

كما أن ابن سوار قد كنّى بالمطايا، هنا، عن الجسد الذي يُوَاجَه بالعوائق، فتناله الآثار، ويَدمى، لكنه يدني السالك من مبتغاه، فاستوجب الشكر منه، فالجسد، هنا، يتحول إلى علامة تحمل بصمة المطلق، فينطق بأحوال الصوفي[٥]. يقول في ذلك التلمساني:[٦]

وحنّت قلوصي بعد وهنٍ وهاجها — مع الشوق يوماً بالحجاز وميضُ
فقلت لها: لا تضجري إنّ منزلاً — نأتني به هندٌ إليّ بغيضُ
دنا منك تَجْوَابُ الفلاةِ فقلّصي — بما قد طباك رِعيّةٌ وخفوضُ

. عبيد بن الأبرص، **الديوان**، ص٨٠ .

[١] – مرسيا إلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ص٤٠.٤١ .

[٢]– وفيق سليطين، **الزمن الأبدي**، ص٥٦.

[٣]–نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٥٧٤ .

[٤]–وفيق سليطين، **الزمن الأبدي**، ص٦٦ .

[٥]– انظر: حكيم مبلود، **الغيرية في الفكر الصوفي**، مجلة حوليات التراث، الجزائر،ص٧١ .

[٦]–عفيف الدين التلمساني، **الديوان**، ج١، ص٩١ .

وهـل كانـت الأجسـاد إلا مطيّنـا تُقرِّبهـا معـنى لهـا حـينَ تَقْـربُ

فـروح الصـوفي بعـد أن انفصـلت عـن أصـلها وموطنهـا الأول تتخـذ مـن جسـده مطيـة كـي تعـود مـن جديـد إلى مركزهـا أو لتقـترب منـه. وقـد تكـون الناقـة أداة السـفر الليلـي، بكـل مـا في الليـل مـن معـاني التيـه والضـياع والمخـاطر، وكـأن الغايـة هـي مجـرد فعـل الرحيـل الـدائم، والضـياع هـو ضـياع إرادي ينشده الصوفي ويبتغيه. يقول ابن سوار مخاطباً الحادي:[١]

وَ ذَرْهـا تشـقّ الليـلَ عسـفاً بركبهـا فشـأن المطـايا أن تـروحَ و تغتـدي

بعـد مـا تقـدم نجـد أنّ قصـيدة الرحلـة الصـوفية قـد اسـتمدّت صـورة الناقـة مـن الشـعر القـديم، وأغنتهـا بـدلالاتٍ جديـدة ترمـز إلى الصـوفي الراحـل نفسـه، فأُشِـيرَ بهـا مـرةً إلى الـروح المسـافرة في عـالم الوجـود، ومـرةً رُمِزَ بهـا إلى الجسـد المِضـنَى الـذي ينقـل الـروح نحـو الـذي تنشـده مـن غـايات، لـذا تناول الصوفيون كذلك أثر الرحلة في الناقة بما في ذلك كلّه من أوجاعٍ وآلامٍ لاتنتهي.

النتيجة:

ـإنّ اسـتفادة الشـعراء الصـوفيين مـن أسـلافهم كانـت مـن ناحيـة الشـكل فقـط، لـذا فـإنّ اسـتعارتهم لمفهـوم الرحلـة ومـا فيهـا مـن مكـونات لم تكـن علـى نحـوٍ آليّ جامـد، بـل إنهـم قـد غـيّروا في الـدلالات وشحنوا المفردات بمعانٍ عرفانية وروحية عميقة.

ـإنّ شـعور الاتصـال والانفصـال لاينفـكّ يـلازم الصـوفي علـى كـل حـال، وهـو المنطلـق للرحلـة الصوفية؛ فالصوفي دائم الشعور بالفقدان والانسلاخ عن موطنٍ رأى فيه كماله.

ـالرحلة الصـوفية ليسـت مرتبطـة بـذات الصـوفي فقـط بـل إن للظـروف الـتي أحاطـت بـه دورهـا الكبـير في غربتـه وانعزالـه ودفعـه للقيـام برحلتـه الـتي تهـدف إلى الانفكـاك عـن النظـام الاجتمـاعي السـائد بكلّ قوانينه التي تعيق الصوفي وتتناقض مع رؤاه العميقة.

[١]. نجم الدين بن سوار، **الديوان**، ص٣٣٤ .

ـ ليس للرحلة الصوفية نقطة تنتهي عندها، بل هي دائرة من الرحيل المستمر، لأن الغاية التي يطمح إليها الصوفي متعذرة الوصول، ورغم يقينه بذلك فهو يصمم على المضي، يدفعه إلى ذلك واقع البعد والنفي الذي يعيشه.

ـلم تعد الناقة في الرحلة الصوفية وسيلة للرحلة فقط، بل أصبحت تشير أيضاً إلى الأرواح المسافرة ، أو إلى جسد الصوفي الذي يتلقى الآلام ويتعرّض للحثّ المستمر بفعل السير المتواصل كي يوصل الأرواح نحو غايتها.

وختام القول، على الرغم من أن الرحلة الصوفية تمثل تجربة روحية عامة، إلا أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بصاحب الرحلة لأنه محط الأوجاع والآلام والآمال، فهي، في هذا البعد، تتحول إلى تجربة ذاتية تتفاعل مع صاحب الرحلة أخذاً وعطاءً، لذلك يقترح البحث في ختامه دراسة مشتركات موضوع الرحلة وخصوصياته عند كلّ شاعر، كما يمكن إغناء مبحث الرحلة من خلال دراستها في علاقاتها بالجوانب الفنّية وما يتّصل بالدراسات النصّية.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن الأبرص، عبيد، **الديوان**، تحقيق حسين نصار، الطبعة الأولى، مطبعة مصطفى الحلبي، ١٩٥٧م.

٢. ابن سوار الدمشقي، نجم الدين، **الديوان**، تحقيق: محمد أديب الجادر، الطبعة الأولى، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٩م.

٣. ابن الفارض، **الديوان**، تحقيق: عبد الخالق محمود، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.

٤. ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، تحقيق: محمد علم الدين الشقيري، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث، ١٩٩٥م.

٥. ابن عربي، **الإسفار عن نتائج الأسفار**، ضمن كتاب:رسائل ابن عربي، جمع: محمد عبد الكريم النمري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٦. إلياد، مرسيا، **أسطورة العود الأبدي**، ترجمة: نهاد خياطة، الطبعة الأولى، دمشق: دار طلاس، ١٩٨٧م .

٧. ـــــــــــ، **المقدس والمدنس**، ترجمة: عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دمشق: دار دمشق، ١٩٨٨م.

٨. التلمساني: عفيف الدين، **الديوان**، ج١، تحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق.

٩. ـــــــــــ، **الديوان**، ج٢، تحقيق: العربي دحو، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٣م.

١٠. عباس يوسف الحداد، **الأنا في الشعر الصوفي**، الطبعة الثانية، اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠٩م.

١١. الزوبي، ممدوح، **معجم الصوفية**، الطبعة الأولى، دار الجيل، ٢٠٠٤م.

١٢. سليطين، وفيق، **الزمن الأبدي**، الطبعة الأولى، اللاذقية: دار نون، ١٩٩٧م.

١٣. ـــــــــــ، **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، دمشق: دار الرأي، ٢٠٠٧م .

١٤. الضبعي، المتلمس، **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، الطبعة الأولى، مصر: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٠م.

١٥. العبدي، المثقّب، **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م

١٦. القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، القاهرة: مطابع دار الشعب، ١٩٨٩م.

١٧. **الكاشاني**، عبد الرزاق، **لطائف الإعلام في إشارات الإلهام**، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٦م.

١٨. نصر، عاطف جودة، **شعر عمر بن الفارض**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٢م.

١٩. النابلسي، عبد الغني، **شرح ديوان ابن الفارض**، مع حسن البوريني، بيروت: دار الترجمةات.

٢٠. يوسف اليوسف، **ابن الفارض شاعر الحب الإلهي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الينابيع، ١٩٩٤م.

الدوريات

١. مبلود، حكيم، **الغيرية في الفكر الصوفي**، مجلة حوليات الترجمةات، مستغانم، الجزائر، العدد ٤، ٢٠٠٥م، ص ٦٥-٧٦ .

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م
صص ٨٣- ٩٨

نظرة جديدة إلى أسلوب الطباق في القرآن الكريم

(دراسة آركيولوجية حول المطابقة في المعرفة القرآنية)

رضا محمّدي*، محمد جعفر أصغري**

الملخّص

الطباق، التضاد، المماثلة أو المقابلة هي المفاهيم التي تُطلق في علم البلاغة العربية على ضربٍ من الفن البديعي الذى يجعل الألفاظ في نقطتين مقابلتين ك: النور والظلمات، الليل والنهار، الأول والآخر، الظاهر والباطن وإلخ. وَلكن نحن نقترب من الموضوع بطريقة تختلف تماما عن التعاريف المتداولة وندرسه من منظار الآركيولوجية المعرفية أي الفهم البشري. مفهوم الطباق أو الثنويّة يشكل أساس الفهم عند البشر، غربي منه كان أو الشرقي كما نجد هذا الأسلوب كثيراً في القرآن الكريم. أنواع الطباقات التي يمكن أن نستخرجها من القرآن الكريم هي: الطباق المتعادل، المترادف والمتوحّد. الطباق التعادلي بمعنى أنّ وجود أحد طرفي الطباق ضروريّ لوجود الطرف الآخر كما أنّه في الطباق التوحيدي لا يجوز اجتماع طرفي الطباق. أمّا الطباق التوحيدي فيعني أن يكون بين طرفي الطباق علاقة شبه ترادف.

النتائج التى اهتدت اليها المقالة تبيّنُ أنّ أساس المجتمع في الحضارة الغربيّة يبني على الثنويّات التي نُسمّيها من وجهة النظر القرآن الكريم بالثنويّات المتعادلة كما هو الحال في الحضارية الشرقيّة حيث نجده عند «يين وينغ» الصيني. أمّا في الفكر القرآني فأساسُ الفهم يُبني على الثنويّات التوحيديّة.

كلمات مفتاحيّة: القرآن الكريم، علم البلاغة، الطباق، التوحيد.

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وَآدابها بجامعة «وليعصر(عج)»- رفسنجان، إيران. (الكاتب المسؤول)
r.mohammadi@vru.ac.ir

**- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة «وليعصر(عج)»- رفسنجان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠١/٣٠هـ.ش= ٢٠١٦/٠٤/١٨م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٩/٢٢ هـ.ش= ٢٠١٦/١٢/١٢م

المقدمة

مسألة التضادّ والطباق في علوم اللغة العربيّة والقرآنيّة هي إحدى المباحث المطروحة في البلاغة العربيّة. هذا المبحث يندرج تحت موضوع الصناعات اللفظيّة في علم البديع ويَعُدّ بعض علماء البلاغة العربيّة هذه الصناعات دليلا على إعجاز القرآن. أمّا نحن في هذه الدراسة فننظر إلى مسألة الطباق أو الثنويّة نظرة إستراتجية. بناء على هذه الرؤية، نحن باعتبارنا مُوحّدين مُعتقدين بالله الواحد القهّار، لا يمكن لنا أن نسمّي أنفسنا بالموحّدين إلا أن نعتقد بالتوحيد في كلّ مظاهر الحياة سواء في الاجتماع والاقتصاد والسياسة أو السيكولوجية والآركيولوجية؛ بوصفنا موحّدين نعتقد أحياناً بالعلوم التشريكيّة عند أمثال فرويد، نيتشه والعلماء الآخرين الذين تبتني الحضارة الغربيّة على أساس آرائهم. بناء على ما ذُكر، نحن مشركون؛ لذلك يجب علينا إزاحة أستار الالتقاط عن وجه الدين متمسّكين بالإسلام المبني على التوحيد.

سوال البحث: ما هو أساس الفهم في المعرفة القرآنيّة؟ أما **الفرضية** التي يقوم عليها البحث فهي أنّ أساس المعرفة الآركيولوجية في القرآن الكريم مبني على عدم الشرك بالله وعلى الثنويّات التوحيديّة في كلّ الأبعاد للمجتمع الإسلامي الراقي لا ما أُسّس عليه في الحضارة الغربية من الثنويات التعادلية.

سابقة البحث: نوقش موضوع الطباق والتضاد من قبل المعنيين بشؤون اللغة والبلاغة، غير أنّه –طبقا لما إهتدى إليه الباحثون– قد بات واضحا أنّ هذه النظرة جديدة تفتح آفاقا جديدة أمام الباحثين والدارسين فلم يُهتم بهذا الموضوع، إلا أنّ هناك دراسات لها صلة مع ما يُراد في البحث القائم لا تخلو إشاراتنا إلى بعضها من جدوى، منها:

- **الطباق ومكانته في البلاغة العربية على ضوء الشواهد القرآنيّة**، بقلم سيدة ريحانة ميرلوحي، سيد رضا سليمان زاده نجفي، عبد الغني إيرواني زاده، محمد خاقاني، فصليّة اللسان المبين (بحوث في الأدب العربي)، السنة الرابعة، العدد العاشر، شتاء ١٣٩١، ص٢٢١-٢٣٣، جامعة الإمام الخميني الدولية بقزوين. تهتم هذه المقالة بتبيين الموقع الحقيقي من الطباق و تجلية أثره في البيان وتوظيفه في النصوص كتابة وخطابة مستشهدة بشواهد من القرآن الكريم في أهمية الطباق وأثره في البيان. ومن النتائج الهامة التي توصلت لها المقالة أنّ الطباق أقرب إلى الكتابة منه إلى الإفادة من دلالة الالتزام بالنسبة لباقي مباحث البيان؛ ويفارقها أنّ الكناية تستخدم هذه الأدلة لبيان المعنى المجازي والطباق يوظفها لتداعي المعاني. فكما يبدو ممّا تقدم، تتمايز هذه المقالة عن مقالتنا موضوعاً ومنهجاً ونتيجة.

- **المفارقة (البارادوكس) منبتها وسابقتها في البلاغة العربية**، بقلم غلامرضا كريمى فرد؛ فرزانه مهرگان، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، صيف١٣٩٠، المجلّد السابع، العدد التاسع عشر، ص١٤٥-١٧٣. لقد قام الكاتبان في هذه المقالة بدراسة المفارقة و بواعثها وسابقتها التاريخية كما ذكرا أنواعا من صورها المستخدمة في الأدبين العربي والفارسي والقرآن الكريم مُشيرَين إلى فوائدها الكمالية وجهاتها الجمالية. أما ما اهتدا إليه الكاتبان من نتائج فيُشير إلى أن الجماليات الناتجة عن المفاهيم المفارقية تؤدّي إلى التعيين والابهام والايجاز.فضلا عن ذلك، يهتدي الكاتبان إلى أنّ المفارقة هي ميزة ذاتية للكلام. فطبقا لهذا، لا ينحصر في الشعر والأدب. أما أهم ما يميز المقالة الحاضرة فهو أنّها تصب جلّ همّها في الطباق التوحيدي باسطة القول فيه؛ إذ إنّ أساس الفهم القرآني يبتني علي الطباق التوحيدي باعتباره بانيا مجتمعا حضاريا على أساس القرآن.

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم نظرة جديدة إلى الطباق والتضاد في بلاغة اللغة العربية تركيزا على القرآن، حيث يبنى المجتمع على أساس الطباق التوحيدي.

أمّا **أهمية البحث** فتعود إلى نظرته الجديدة إلى قضية الطباق والتضاد في العلوم البلاغية، إذ إنّ نظرة المؤلف جديدة كل الجدة، حيث نظر إلى هذه القضية من منظار إستراتيجى. فهذه النظرة تثبت الجانب البلاغي والإعجازي للقرآن الكريم أكثر فأكثر والمؤلّفان ينتهجان المنهج التحليلي-التوصيفي في هذه المقالة متناولين الطباقات المفهوميّة في القرآن الكريم منها الطباق التعادلي، الطباق الترادفي والطباق التوحيدي، حيث تبيّن النتائج أنّ أساس الفهم في القرآن الكريم مبنيّ على أساس الطباق التوحيدي.

الآركيولوجية المعرفية

يُقصد بالآركيولوجية فهم ضرب من المعرفة البشرية، حيثُ طُرح ما يقرب من هذه الآركيولوجية على بساط البحث من قبل «ميشل فوكو» فتطرق إلى آركيولوجية فهم العلم وأمّا ما يتبعه فى هذه القضية فهو أنّ «الأفكار والآراء البشرية مبنية على علاقات السلطة والعلم، حيث يتبدل البشر عبرها إلى موضوع عيني»[1]. فبناء على هذا، نُحاول فى هذه المقالة دراسة موضوع الطباق في القرآن و ذلك عبر العودة إلى ما تلقاه البشر سابقا عن قضية الطباق في الشرق و الغرب و كذلك أتباع القرآن الكريم باعتبارهم أمة وسطا.

[1]- حسين كجويان، **فوكو وآركيولوجيّة الفهم**، ص٢٥.

الإتيمولوجية المفهومية

كما أشرنا الآركيولوجية المعرفية من منظار الفلاسفه أمثال ميشل فوكو: «تسعى إلى الإجابة عن المسائل الفلسفية بواسطة الغور في أعماق التاريخ»[١]. في الحقيقة، أنّ الآركيولوجية المعرفية في الفنّ كان أم في العلم أو الدين، هي إتيمولوجية كل هذه المفاهيم بهدف الوصول إلى الفهم الدقيق. فدراستنا هذه هي نوعٌ من الآركيولوجية المعرفية حول مفهوم الثنويّة والطباق من منظر اللغة العربيّة وعلم البلاغة العربيّة. الخطوة الأولى في هذا المجال هي النظر إلى أصل مفهوم الطباق ودراسته من حيثُ الإتيمولوجية كمرحلة مهمّة من المراحل الأربعة للبحث العلمي، وهي:

١-المرحلة الاتيمولوجيّة ٢- المرحلة الترمينولوجيّة ٣- المرحلة المتدلوجيّة ٤- المرحلة الإپيدميولوجيّة.

بادي الأمر، نهتمّ بما جاء في المعاجم اللغوية من معان لهذه الكلمة. «طَبَقَ: الطَّبَقُ غطاء كل شيء والجمع أطْباق، وقد أطْبَقَه وطَبَّقَها نْطَبَقَ وتَطَبَّقَ: غَطَّاه وجعله مُطَبَّقاً ومنه قولهم: لو تَطَبَّقَت السماءُ على الأَرض ما فعلتُ كذا وفي الحديث حِجابُه النُّورُ لو كُشِفَ طَبَقُه لَأَحْرَقت سُبحات وَجهِه كلَّ شيء أدركه بصرُه؛ الطَّبَقُ: كلُّ غطاء لازم على الشيء وطَبَقُ كلِّ شيء: ما ساواه والجمع أطْباقٌ وقوله: ولَيْلة ذات جَهامٍ أطْباق معناه أَن بعضَه طَبَقٌ لبعض أي مُساوٍ له وجَمَع لأَنه عني الجنس وقد يجوز أن يكون من نعت الليلة أي بعضُ ظُلَمِها مُساوٍ لبعض فيكون كجُبَّةٍ أَخْلاق ونحوها وقد طابَقَهُ مطابَقةً وطِباقاً وتَطابَقَ الشيئَان: تساوَيا والمطابَقةُ: الموافَقة والتَّطابُق: الإتفاق وطابَقْتُ بين الشيئين إذا جعلتهما على حَذْو واحد وأَلزقتهما وهذا الشيء وَفْقُ هذا ووِفاقُه وطِباقُه وطابَقُهُ وطِبْقُه وطَبِيقُه ومُطْبِقُ هو قالَبُه وقالِبُه بمعنى واحد وطابَقَ بين قميصين لَبِسَ أَحدهما على الآخر والسموات الطِّباقُ: سُميت بذلك لمطابَقة بعضها بعضاً أَي بعضها فوق بعض وقيل: لأَن بعضَها مُطْبَق على بعض وقيل: الطِّباقُ مصدر طوبقَتْ طِباقاً وفي التنزيل: أَلَم تَرَوْا كيف خلق الله سَبْعَ سَمَواتٍ طِباقاً»[٢]و«السمواتُ طِباقٌ أي بعضها فوق بعض وطِباقُ الأرض: ما علاها ومطرٌ طَبَقٌ أي عامٌ. قال الشاعر: ديمَةٌ هَطْلاءُ فيها وَطَفٌ طَبَقُ الأرضِ تَحَرّى وتَدُرّ والطَبَقُ: الحالُ ومنه قوله تعالى: ﴿لَتَرْكَبُنَّ طَبَقاً عن طَبَقٍ﴾؛ أي حالاً عن حالٍ يوم القيامة»[٣].

١- **المرجع نفسه**، ص٢٨.

٢-إبن منظور، **لسان العرب**، مادة طَبَقَ.

٣- إسماعيل الجوهري، **الصحاح في اللغة**، مادة طَبَقَ.

الترمينولوجيّة المفهوميّة:

الترمينولوجى بمعنى معرفة المصطلح، إذ نتدارس مصطلح الطباق من منظار العلوم البلاغية. واصطلاحاً في البلاغة العربيّة هو: «الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى، اسمين كان نحو: ﴿هو الأوّل والآخر والظاهر والباطن﴾ (الحديد/٣) فعلين كان نحو ﴿وَأنّه هو أضحك وأبكى وَأنّه أمات وأحيا﴾ (النجم/٤٤) أو بين الحرفين نحو ﴿ولهنّ مثلُ الذي عليهن بالمعروف﴾ (البقرة/ ٢٢٨). الطباق نوعان: حقيقي ومجازي والثاني يسمّى التكافؤ وكلّ منها إمّا لفظي أو معنوي وإمّا طباق إيجاب أو سلب. ومن أمثلة المجازي: ﴿أَ وَمَنْ كانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْناهُ وَجَعَلْنا لَهُ نُوراً يَمْشي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُماتِ لَيْسَ بِخارِجٍ مِنْها كذلِك زُيِّنَ لِلْكافِرِينَ ما كانُوا يَعْمَلُونَ﴾ (الأنعام/١٢٢)؛ أي ضالّا فهديناه. ومن أمثلة طباق السلب: ﴿تعلم ما في نفسي ولَا أعلمُ مَا فِي نفسك﴾ (المائدة/١١٦) ومن أمثلة المعنوي ﴿قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَٰنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ﴾ (يس/١٦-١٥) معناه: ربّنا يعلم إنّا لصادقون. أيضا مثل الآية المباركة: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاء بِنَاء وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقاً لكُمْ فَلاَ تَجْعَلُواْ لِلّهِ أَندَاداً وَأَنتُمْ تَعْلَمُون﴾ (البقرة/٢٢) قال أبو علي الفارسي: لما كان البناء رفعاً للمبني قوبل بالفراش الذي هو على خلاف البناء»[١]و«منه نوعٌ يُسمّى الطباق الخفي كقوله تعالى: ﴿مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُم مِن دُونِ اللَّهِ أَنصَارًا﴾ (نوح/٢٥) لأنّ الغرق من صفات الماء فكأنه جمع بين الماء في النار وقال ابن منقذ وهي أخفى مطابقة في القرآن ومنه قوله تعالى: ﴿الذي جَعَلَ لَكمْ مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ ناراً فَإذا أَنْتُمْ مِنْهُ تُوقِدُونَ﴾ (يس/٨٠) فكأنه جمع بين الأخضر والأحمر وهذا أيضا فيه تدبيجٌ بديعيٌّ ومنه ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ (البقرة/ ١٧٩) لأنّ معنى القصاص القتل فصار القتل سبب الحياة. قال ابن المعتز وهذا من أملح الطباق وأخفاه وقوله تعالى في الزخرف ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (زخرف/١٧)؛ لأنّ ظل، لا تستعمل إلا نهارا فإذا لمح مع ذكر السواد كأنه طباق يذكر البياض مع السواد»[٢]. بعد هذه الإشارة المبسوطة إلى هاتين المرحلتين أي الإتيمولوجية والترمينولوجية، نبحث عن جذور مفهوم الطباق والمعنى الاصطلاحي منه في البلاغة العربيّة مُشيرين في المرحلة المتدولوجية إلى كيفية استعمالات مفهوم الطباق في الأوساط العلميّة والسياسيّة والاجتماعيّة كما نسلط الأضواء على مفهوم الثنويّة والطباق في الفكر الشرقي والغربي مع البحث والدراسة حول كلّ منهما.

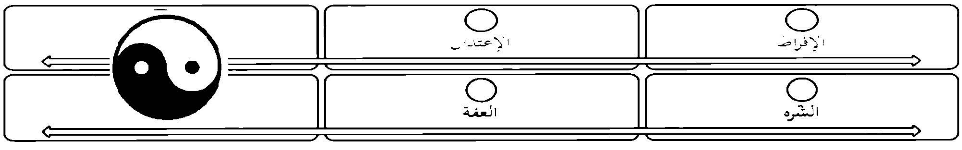
١-جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ص ٤٧٠.

٢-بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص ٤٥٧-٤٥٦.

المتدولوجيّة المفهوميّة:

المتدولوجية بمعنى معرفة المناهج فانطلاقا من هذا الأمر وعلى أساس خطوة في هذا البحث، نتناول المنهج المتّبع والمستخدم لمفهوم الطباق في الأبحاث العلمية. أساس المعرفة في الشرق وفي البلاد الشرقيّة كالصين واليابان مبني على الثنويّة، بمعنى أنّه بين الصِّفر والمأة حدّ الوسط والإنسان يجب أن يتخذ الحدّ الوسط بين الصفر والمائة. على سبيل المثال: «مفهوم الشجاعة الحد الأدنى له الجُبن والحدّ الأعلى له مفهوم التهوّر كما أنّ مفهوم الحكمة الحدّ الأدنى له هي البلاهة والحد الأعلى هو المكر»[١]. أمّا الإنسان فيجب عليه أن يحتفظ بالتعادل والتوازن بين الأمور. على هذا الأساس، يعتقد البشر الشرقيّ بيين وينغ[٢]. بمعنى أن الخير والشرّ كلاهما ضروريّان للحياة البشريّة على السواء وكل منهما يكتمل بالآخر ، حيث يكتسب كلٌّ واحد منهما معناه بواسطة وجود طرف الآخر كما أن الليل لايعني دون النهار، الشمس لامعنى لها دون قمر والرجل لا معنى له إلّا مع المرأة فالخير لامعنى له بدون الشرّ والإنسان الكامل هو الذي يعمل على تربيّة وتقويّة العناصر المتضادّة في وجوده على السويّة. كما أنّ «ماني؛ موسّس الثنويّة الذي يراه البعض رسولا يعتقد بأنّ في العالم مظاهر الخير والشرّ على السواء»[٣]. هذا النوع من الطباق مبني على إيجاد التعادل والموازنة بين الأمور في مناسبات الحياة وكما أُشير إليه الخير والشرّ كلاهما ضروريان لِلإنسان على السواء. هذه الرؤية تقترب من نظرة أرسطو ألتى تعتبر الإعتدال أصيلا بمعنى أنّه يرفض الإفراط والتفريط ويتمسّك بالإعتدال أمّا المعرفة الشرقيّة فتقوم على قبول الإفراط والتفريط والجمع بينهما ، حيث أنّ أرسطو لايقبل الجمع بينهما ويعتقد برفضهما والأخذ بالحدّ الوسط. وصولا إلى فهم عميق، نرسم هاتين الفكرتين: «يين وينغى وأرسطوئي» لكي نستطيع أننصل إلى قبول المفارقة بين الرؤيتين. كما أشرنا من قبل، الفهم اليبني واليانغي أُسّس على قبول الحدّ الأعلى والأدنى على السويّة والفهم الأرسطويي أسّس على الإطاحة بالحدّ الأعلى والأدنى والأخذ بالحدّ المتوسط:

(الشكل١ – مدل أرسطويي)



١-صلاح الين سلجوقي، **أخلاق نكوماخوس**، ص٩.

٢ – طارة اليين—ينغ ألتي ترمز إلى تمايز الطاقة الأولية للكون إلى قطبين: سالب وموجب هي:

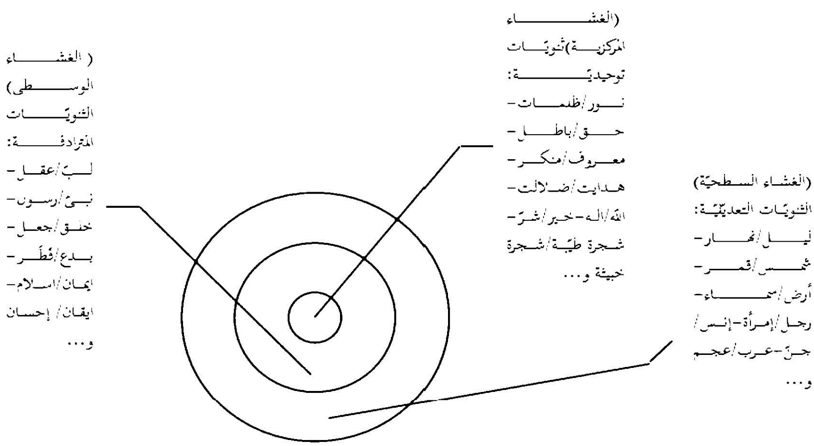
٣– أشرف بروجردي، **التوحيد؛ نشوء وارتقاء**، ص ٤٣.

للمزيد من الاطلاع على هذا الموضوع، بإمكان الباحثين المراجعة إلى كتاب أرسطو تحت عنوان «أخلاق نكوماخوسي» هذا النوع من الطباق نسمّيه في المعرفة القرآنيّة بالطباق التعادلي أو المطابقة المتعادلة وسنبحث عنها في الصفحات الآتية. هذا بالنسبة إلى المعرفة الشرقيّة أمّا أساس المعرفة والفكر عند البشر الغربي فَمَبنِيٌ على التثليث كما أنّ الوجود له ثلاثة أصولٍ هي: اللغة ، العدد والعنصر المادي ويعتقد المسيحيّون بالأغانم الثلاثة هي: الأب، الإبن وروح القُدُس. هذه المعرفة التثليثيّة أصبحت أساس العلوم الغربيّة وتُبني السيكولوجية عند أمثال فرويد على إيد وإيگو وسوبر إيگو أمّا هگل يعتقد بِتز ،سنتز وآنتي تز في المناسبات الديالكتيكية والمعرفة الثلاثة عند داروين وعلماء علم الخلقة تنقسم إلى إركيا ، باكتريا ويوكاريوتا .بعد هذه التفاصيل، نعود إلى البحث الأصلي حول مفهوم الطباق في الفكر القرآني ونشير هنا إلى نوع من الطباق المشهور بالطباق التوحيدي أو المطابقة التوحيديّة. يُبني أساس هذا النوع من الطباق على حذف جانب الباطل والتمسّك بالطرف الحقّ. نحن بوصفنا باحثين في مجال العلوم الإنسانيّة التي نُريد أن نُزيل غُبار الإلتقاط عنها يجب أن نجعل هذا الأساس نصب أعيننا إبتغاء تدوين العلوم الإنسانيّة حسب تعليمات القرآن الكريم. فعلينا كموحّدين أن نتمسّك بطرف المتعالي وأن نضع طرف الباطل جانبا. الله تعالى يُشير إلى هذا المضمون قائلا: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُم مِّنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ (آل‌عمران/١١٠) الطباق والمماثلة بين مفهومي المعروف والمنكر فلا يمكن الإجتماع بينهما. الآيات التي تشير إلى هذا النوع من الطباق كثيرة في القرآن الكريم كما أنّ الاجتماع بين مفهومي ألحق والباطل محالٌ في الآية المباركة: ﴿وَقُلْ جَاء الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا﴾ (الإسراء/٨١) نسمّي هذه المعرفة في مواجهة المعرفة الشرقيّة المبنيّة على الثنويّة والمعرفة الغربيّة المبنيّة على التثليث، المعرفة التوحيديّة أو التسليميّة فعلى هذا المبنى، أساس الفهم في القرآن الكريم على التوحيد وعدم الشرك بالله الواحد ومبادي العلوم المختلفة من الفلسفة وعلم النفس وعلم الإجتماع وعلم الطبّ وكلها يجب أن تُرتَسم على هذا المبنى. التأمّل في القرآن الكريم يجعلنا أمام نوع ثالث من الطباق نسميّه الطباق المترادف أو المماثلة المترادفة. على سبيل المثال مفهوم العقل واللّب، بينهما الطباق الترادفي ولو أنّهما من ، حيث الظاهر مترادفان ونحن كباحثين إيرانيين في فرع اللغة العربيّة وآدابها نقرأ القرآن الكريم بالعربية ونفهمه فهماً فارسياً فيجب علينا أن نجعل هذا المبنى نصب أعيننا ونهتم به في ترجمة القرآن.

الطباقات المفهوميّة في القرآن الكريم

الطباقات التّي يمكن أن نشير إليها في القرآن، كثيرة: الطباق بين الذّكر والفكر، الخيال والوهم، الفِطرة والخِلقة، الفؤاد والقلب، العصر والدهر، الإنسان والبشر، الجعل والخلق و... فأسلوب الطباق في القرآن الكريم يمكن أن نُقسّمه إلى ثلاثة انواع: التعادلي، التوحيدي والترادفي. أمّا النكتة المهمة هنا فهي أنّ الطباق التعادلي والطباق الترادفي طريقتان للوصول إلى الطباق التوحيدي. بعبارة أدقّ، أساس المعرفة في القرآن على الفهم التوحيدي. فكرة الطباقات التي يرتسم علينا القرآن الكريم لها ثلاثة غطاءآت ويجب على كلّ موحّد أن يصل إلى الغطاء المركزي فهناك يتمكن له أن يرى التوحيد أو بعبارة دقيقة يُظهِر التوحيد نفسه عليه ويدرك النظام المنسجم المسيطر على الكون. لسهولة الفهم نرسم كرة الطباقات القرآنيّة على النحو التالي:

(الشكل٢- الطباقات القرآنيّة)



كما يبدو من الصورة، هناك ثلاثة غشاءات، الغشاء المركزية التي تشتمل على الطباقات التوحيديّة وتقع في حقل السميولوجيّة بمعنى أنّها من عمل الذهن البشري فالبشر بواسطة الذهن وعبر اللغة يخلق عالماً فيه أنواع المنكرات مثل الشرّ والخبث. اختيار كلّ هذه المفاهيم في مركز الدائرة بيد الإنسان وهنا يظهر فرق الإنسان وسائر المخلوقات أمّا الغشاء المركزية التي اختصناها بالثنائيّات المترادفة فتقع أيضاً في حقل علم اللغة والسيميولوجيّة.كما تقدم الحديث عنه عند الاهتمام بموضوع ترجمة القرآن الكريم. الغشاء السطحية التي جعلنا الطباقات التعديليّة ضمنها فتقع في الحقل الكاسمولوجي ، حيث إنها من مخلوقات أو مجعولات الله تعالى والبشر مجبورون في قبولها أو عدم قبولها فالإنسان غير مختار في تعين جنسيّته أو هو

مجبور في أن يكون تحت تأثير الشمس والقمر وسائر الأجرام السماويّة. هنا نشير إلى التقسيمات الثلاثة على الطباق القرآني مع البحث والدراسة واستخراج الآيات المربوطة حول كل منها:

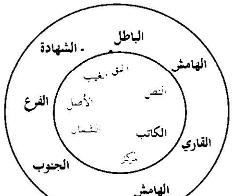
الطباق التعادلي

الطباق الأول الذي يمكن أن نستخرج من القرآن هو المطابقة المتعادلة بمعنى أنّ وجود أحد الطرفين ضروري لوجود الطرف الأخر والإنسان غير مختار في قبوله أو عدم قبوله ، حيث يقع في حقل الخلق أو الجعل. الآيات المباركة التي يشير الله تعالى فيها إلى هذه المفاهيم كثيرة في القرآن، نُشير إلى بعض منها مع الدراسة والبحث حول كلّ من الآيات. الآية الأولى هي التي يُستند عليها في كتب البلاغيّة العربيّة تحت المباحث المهّمة كالإستعارة هي: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ ويَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود/٤٤) في الآية المباركة الطباق بين الأرض والسماء هو الطباق التعادلي وهذا ما يسميّه التفتازانى بشبه تضادّ ، حيث يقول: «شبه تضادّ كالسماء والأرض في المحسوسات فإنهما وجويان أحدهما في غاية الارتفاع والآخر فب غاية الإنحطاط وهذا معنى شبه تضاد وليسا متضادّين لعدم تواردهما على المحل لكونهما مِن الأجسام دونَ الأعراض»[١] ثمّ يضيف «يلحق بالطباق شيئان، أحدهما الجمع بين معنيين يتعلق أحدهما بما يقابل الآخر نوع تعلق؛ مثل السببيّة واللزوم نحو قوله تعالى: ﴿أشداء على الكفار رحماء بينهم﴾ فإنّ الرحمة وإن لم تكن مقابلة لشدة لكنّها مسببة عن اللين الذى هو ضد الشدّة»[٢]ويقع في حقل الخلق بمعنى أنّه خُلق بيد الله واختيارهما بيد الله كما ينادي الأرض والسماء ويأمرهما بالبلع والقلع والإنسان غير مختار إزاء خلقتهما؛ كأنهما وسيلتان يستطيع البشر بالإستفادة منهما، التقرب من الخالق والإذعان بتوحيده وأحديّته كما هو الحال في الآية المباركة: ﴿ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾(فصّلت/١١) الطباق بين الأرض والسماء في هذه الآية المباركة يشير إلى نكتة مهمّة وهي أنّ الأرض والسماء مخلوقا الله تعالى والإنسان لا يمكن له التصرف فيهما من ، حيث الوجود أو عدم الوجود. كما يُشار إلى هذا المفهوم في الآية المباركة: ﴿ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخّر الشمس والقمر لَيقولن الله فأنّ يؤفكون﴾ (العنكبوت/٦١) «يقول تعالى مقرّرا أنه لا إله إلا هو لأن المشركين –الذين يعبدون معه غيره– معترفون أنه المستقل بخلق السموات والأرض والشمس والقمر وتسخير الليل والنهار وأنه الخالق الرازق لعباده ومقدّر آجالهم وإختلافها وإختلاف أرزاقهم فَفاوتَ بينهم

١– سعد الدين تفتازاني، **شرح المختصر**، ص٢٣٨.

٢– **المصدر نفسه**، ص٤١٠. ٢

فمنهم الغني والفقير وهو العليم بما يصلح كلا منهم ومن يستحق الغني ممن يستحق الفقر فذكر أنه المستبد بخلق الأشياء المتفرد بتدبيرها فإذا كان الأمر كذلك فلِمَ يعبد غيره؟ ولِمَ يتوكل على غيره؟ فكما أنه الواحد في ملكه فليكن الواحد في عبادته وكثيرا ما يقرر تعالى مقام الإلهية بالإعتراف بتوحيد الربوبية وقد كان المشركون يعترفون بذلك، كما كانوا يقولون في تلبيتهم: لبيك لا شريك لك إلا شريكا هو لك، تملكه وما ملك»[١]. كذلك الطباق بين مفهومي الذّكر والأنثى في الآية المباركة ﴿يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذَكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير﴾ (الحجرات/١٣) يُذكرنا بأنّ المذكر يتعادل بالمونّث ويجب أن نأخذ بهذا التعادل في إدارة المجتمع والإخلال بهذا التعادل، يختلّ بنظم الحياة كما نراه في المدرسة النسوائية التي تُنادي بحقوق المرأة أمام الرجال مُعلنةً بتضييع حقوقها وجور الإجتماع عليه كما تعتقد سيمون دوبوار كمنادية للمرأة أنها «المرأة وهويتها تتشكل منفصلة عن الجنس المذكر»[٢] وبهذا المعنى المرأة وهويّتها تتشكل مع الإرتباط مع الرجل وتعتبر المرأة كالجنس الثانوي والتبعي للرجل وتُتّصف بالخصوصيّات السلبية. نجد نفس هذه الفكرة التقابليّة عند جاك دريدا يعتقد دريدا: «بأنّه يجب أن تُحرّر هذه المفاهيم من القراءات المتافيزيكيّة -أساسا على الاستعمال التقابلي بين المفاهيم اللغويّة مثل الأرض والسماء، المادة والروح، المرأة والرجل- وأن يُجعل أساس هذه الطباقات والتقابلات في معرض التساءل المستمر»[٣]دريدا طرح مسألة الطباقات المتقابلة في الأدب وعلى هذا المبنى، أسّس أساس المدرسة اللابنيويّة وطرح مفهوم موت المؤلف كما تمسّك بالقاري في العمليّة الأدبيّة وسعى إلى حذف المؤلف من هذه العمليّة؛ هو يعتقد بأنّ «المعنى يُوخّـر دائما»[٤]وأنّ «المعنى يَجتثّ بِنفسه من النصّ على الدوام»[٥]لتقريب المعنى إلى الذهن، يجب علينا أن نُشير إلى مشكلة المماثلات المتقابلة ففي هذا المجال يعتقد دريدا بأنّ الذهن يقسّم الأمور إلى الأصل والفرع أو في رأينا إلى الحقّ والباطل ويعتقد بأنّه يجب الإطاحة بهذه الشاكلة التقابليّة وحذف الأصل والتوجّه إلى الفرع. يمكن أن نرسم الدور التقابلي الدريدايي على النحو التالي الذي يُطلق عليه في الفكر الكلاسيكي قاعدة المركز والحاشية:



(الشكل٣- المركز و الهامش)

---

[١]-إسماعيل بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص ٣٧٣.

[٢]- اويس محمدي، **النقد النّسوائي للقصة القصيرة « رجلٌ في الزقاق» من الكتاب «عيناك قدري» لِغادة السمّان**، ص٨٨.

[٣]-ثري ايغلتون، **النظريّه الأدبيّة**، ص٢٣٩.

[٤]-آلن كراهام، **التناصّ**، ص١١٠.

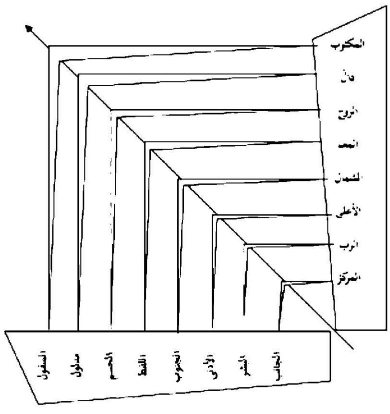
[٥]-توماس اشميتس، **مقدمة على النظريّات الأدبيّة؛ الجديدة و القديمة**، ص١٤٩.

النكتة الغريبة هي أنّ هذه المطابقات التي نسمّيها بالمطابقة التعادليّة هي أساس الفهم عند العلماء والفلاسفة الغربيين أمثال نيتشه، فرويد، دريدا وفيتكنشتاين؛ لهذا نشير هنا إلى بعض آرائهم لكي نقترب من الموضوع. «نيتشه هجم على الميتافيريك (الغيب) وأصرّ على أنّ أساس الوجود هو اللغة أو بعبارة أخرى أساس الكون منوطٌ بالمعادلات اللغويّة التي يقوم الذهن بجعله في المناسبات العالمية فالذهن هو الجاعل؛ جاعل الحق والباطل ومعياره الوحيد»[١] أمّا الفرويد فقسّم الوجود الإنساني إلى الوعي واللاوعي كما هو المعهود. تبني نظريّته حول الإنسان على أساس أنّ البشر يغلب على وجودهم قوّتا الشهوة والغضب. سعى فرويد أن يسقط بطرف الآخر لهذه المعادلة ، حيث الغضب يقع في نقطة مقابلة للحلم والشهوة تقع مقابل العفاف. أمّا فرويد فأصرّ على غلبة الشهوة والغضب على العفاف والحلم. يشير القرآن الكريم إلى وجود هذه القوى في وجود الإنسان في الآيات الأولى حتى العاشرة من سورة الشمس المباركة ، حيث يقول جلّ جلاله:﴿وَالشّمسِ وَضُحَاها وَالقمرِ إذا تَلاها وَالنّهارِ إذا جلّاها وَاللّيلِ إذا يَغشَاهَا وَالسماءِ وَمَا بَنَاها وَالأرضِ وَمَا طَحَاها وَنفسٍ وَما سوّاها فألهَمها فُجُورَها وَتَقواها قَد أفلحَ مَن زَكاها وَقد خَاب مَن دَسّاهَا﴾ (الشمس/١٠-١) فالله الذي يُذكر بالمطابقة بين المفاهيم: «الشمس/القمر، النهار/ الليل، السماء/ الأرض، فجور/ تقوى» يؤكد على أنّه خلق كلّ هذه الأمور المتضادة المندرجة تحت الثنائيّات المتعادلة. أمّا الإختيار بين طريقَي الفجور والتقوى بيد الإنسان وبإختياره. أمّا نظريّة فرويد فتنصّ على أنّ الإنسان حسب طبيعته الشرسة يميل إلى الفجور وهو مجبورٌ في إختيار طريق الغيّ. أما البحث حول مقولتَي الخلق والجعل فَمازال ناقصا إذا لم نُشِر إلى داروين الذي إدّعى بأنّه الدليل الوحيد على الوجود البشري هو السعي على التكثير الجينات المتكاملة على مرّ العصور. أمّا نظرة القرآن الكريم إلى موضوع الخلقة خاصة خلقة الجنّ والإنس فتبتني على هدف سامٍ وهو العبادة كما يقول في الآية المباركة: ﴿وَما خلقتُ الجنّ والإنس إلّا ليعبدون﴾ (الذاريات/٥٦) «والله سبحانه لا يريد من نوع الانسان وبقائه إلا حياة دينه وظهور توحيده وعبادته بتقويهم العام»[٢]الطباق بين مفهومي الموت والحياة هو نوعٌ آخر من الطباق التعادلي كما تشير الآية المباركة: ﴿تبارك الذي بيده الملك وَهُو عَلى كلّ شيء قَدير الذي خَلقَ الموتَ وَالحياةَ ليَبلوكم أيّكم أحسنُ عملاً﴾ (الملك/١و٢). كما قلنا الموت والحياة مخلوقا الله تعالى والإنسان مجبور في قبولهما. المطابقة التعادليّة كثيرة في القرآن الكريم ونشير إلى بعض الآيات منها: ﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ

[١]- فردريك نيتشه، **ارادة القدرة؛ مبحث حول تغيير الأصول**، ص١٤٥.

[٢]-محمد حسين طباطبائی، **الميزان في تفسير القرآن**، ص٢١٤.

وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللَّهُ ذَٰلِكَ إِلَّا بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ (يونس/٥) الشمس والقمر في الآية المباركة كلاهما تعادلا بالآخر كما هو الحال بالنسبة إلى الغيب والشهادة: ﴿عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْكَبِيرُ الْمُتَعَالِ﴾ (الرعد/٩). الأول والآخر والظاهر والباطن في الآية المباركة ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (الحديد/٣) السرّ والجهر: ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا لَا يَقْدِرُ عَلَىٰ شَيْءٍ وَمَن رَّزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (النحل/٧٥) العسر واليسر: «لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِ وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا مَا آتَاهَا سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا»(الطلاق/٧) الخوف والطمع: ﴿وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا وَادْعُوهُ خَوْفًا وَطَمَعًا إِنَّ رَحْمَتَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (الأعراف/ ٥٦) والمشرق والمغرب في الآية المباركة: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (البقرة/١١٥)كما قلنا هذا النوع من التضادّ والإنطباق هو أساس الآركيولوجية المعرفية عند البشر الشرقي الذي يعتقد بحفظ التعادل بين الأمور كما أنّ العلوم الحديثة الغربيّة أمثال الفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وأمثالها تبني على للماثلات التي عرّفناها بالمطابقة التعديليّة أو للتعادلة. كما أشرنا من قبل، جاك دريدا هو أحد العلماء في علم اللغة والأدب الذي يُعتبر من أعلام للدرسة اللابنيويّة والتي مدارها على إسقاط الأصل والأخذ بالفرع. نشير إلى بعض هذه التقابلات والثنائيّات:



(الشكل٤: الطباقات الدريدانية)

الطباق الترادفي

أهميّة هذا النوع من الطباق بارزة خاصّة عند مترجمي القران الكريم ، حيث إصلاح الفهم تابع لإصلاح اللغة وإصلاح إستعمال اللغات والمفاهيم عند مواضعها لحدّ كثير. كما أنّ التمايز بين كلمَتَي اللّب والعقل مُبرهن. يقول ابو هلال في معجم الفروق اللغويّة: «أن قولنا اللّب يفيد أنه من خالص صفات الموصوف به والعقل يفيد أنه يحصر معلومات الموصوف به فهو مفارق له من هذا الوجه ولباب الشيء ولبّه خالصه ولما لم يجز أن يوصف الله تعالى بمعان بعضها أخلص من بعض لم يجز أن يوصف

باللب»[١] والتفاوت بين التدبر والتفكر: «أن التدبّر تصرف القلب بالنظر في العواقب والتفكر تصرف القلب بالنظر في الدلائل»[٢] الفرق بين الإيمان والإسلام في الآية المباركة: ﴿قالَتِ الْأَعْرابُ: آمَنَّا، قُلْ: لَمْ تُؤْمِنُوا وَلكنْ قُولُوا: أَسْلَمْنا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإيمانُ في قُلُوبِكُمْ﴾ (حجرات/١٤) «الايمان طاعة الله التي يؤمن بها العقاب على ضدّها وسميّت النافلة إيمانا على سبيل التبع لهذه الطاعة والإسلام طاعة الله التي يسلم بها من عقاب الله وصار كالعلم على شريعة محمد(ص) ولذلك ينتفي منه اليهود وغيرهم ولا ينتفون من الإيمان»[٣] والترادف بين الإنسان والبشر في الآية المباركة: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾(حجر/٢٦-٢٨) ممّا تقدم، يبدو أنّه لا يمكن العثور على الترادف بين المفهومين وإن كانا متشابهين في الظاهر وعند دراسة إتيمولوجية لكلمتين مترادفتين على الظاهر، نصل إلى معنى يتفاوت والكلمة المرادفة.

الطباق التوحيدي

أساس هذا النوع من الطباق على حذف أحد الطرفين واختيار الطرف الآخر. الأصل المهم في هذا الطباق هو إختيار الإنسان؛ مثلا حينما نقول في صلواتنا اليوميّة خمس مراتٍ: «لا إله إلّا الله» فنحن نتمسّك بالله الواحد وننفي بإله آخر فبهذا المعنى نحن موحّدون أمّا الذين يجعلون هواهم، إلهُم والذين يتّخذون مقامهم أو مالهم أم أولادهم أو أزواجهم إلههم فهم المشركون وغير موحّدين. كما أشرنا إختيار الإنسان بيد الإنسان وهو بنفسه يختار طريق الرشد من الغي. فقول «لا إله الّا الله» هو شعار إسلامنا وإقرارنا بإسلامنا كما يقول النبي(ص): «قولوا لا إله إلا الله تفلحوا»[٤] يشير الشهيد مطهري إلي هذا الموضوع مستندا إلي الآية الأولي في سورة الأنعام المباركة ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذي خَلَقَ السَّماواتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُماتِ وَالنُّورَ ثُمَّ الَّذينَ كفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ﴾ (الأنعام/١) ويقول: «أنّه ليست الفكرة التنويّة في القرآن الكريم ، حيث وجود الطباق بين الظلمات والنور يُشير إلى أنّ الله مبدأ النور أمّا مبدأ الظلمات فشيء آخر»[٥] هذا القول يعني أنّه لا يجوز الإجتماع بين الظلمات والنور وهذا هو مراد الشهيد من قوله. كما قلنا

١- أبوهلال، عسكري، **الفروق الغوية**، الفرق بين العقل واللب، رقم ١٨٥٣.

٢-**المصدر نفسه** ، الفرق بين التدبر والتفكر، رقم٤٦٩.

٣-**المصدرنفسه**، الفرق بين الإسلام والإيمان، رقم١٢٨٣.

٤-**نهج الفصاحة**.

٥-مرتضى مطهري، **التوحيد**، ٣٢٠.

لايجوز الإجتماع بين مفهومي إله والله في الآية المباركة: ﴿فَاعْلَمْ أَنَّهُ لا إِلهَ إِلاَّ اللَّهُ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِناتِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْواكُمْ﴾ (محمد/١٩) ومفهومي الضلالة والهدى في هذه الآية: ﴿أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرُوُاْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ﴾ (البقرة/١٦) ومَثَلُ الذي يختار الضلالة كمَثَلِ الذي يشتري الضلالة ومَثَلَ الذي يختار الهُدى كمَثَلَ الذي يشتري الهداية فبهذا المعنى، نحن المشترون وما عند الله هو المشترى ومَن أربحُ تجارة من الذين يشترون ما عند الله لأنّه باقٍ وما سواه فانٍ: ﴿مَا عِندَكُمْ يَنفَدُ وَمَا عِندَ اللَّهِ بَاقٍ وَلَنَجْزِيَنَّ الَّذِينَ صَبَرُوا أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ (النحل/ ٩٦) والطباق الموجود بين المفاهيم: كلمة طيّبة/ كلمة خبيثة، شجرة طيّبة/ شجرة خبيثة هو نوع من الطباق التوحيدي كما يقول: ﴿أَلَم تَرَ كَيفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصلُها ثابِتٌ وَفَرعُها فِي السَّماءِ... وَمَثَلُ كَلِمَة خَبِيثَة كشَجَرَة خَبِيثَة أجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَار﴾ (إبراهيم/٢٤و٢٦). كما المطابقة بين الإيمان/ الكفر والظلمات/ النور هي التوحيديّة: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُواْ يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّوُرِ وَالَّذِينَ كَفَرُواْ أَوْلِيَآؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُوْلَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾(البقرة/ ٢٥٧). تقع هذه المماثلات والمطابقات في حقل الجعل لا الخلق. هذا الحقل يتّصل بذهن الإنسان وقوة التفكر في وجوده ، حيث يقول الباحث: «إنّ الفكر هو العامل الوحيد الذي يرشدنا إلى الحقيقة البحتة»[١] فالباطل لم يخلقه الله فهو مجعول الفكر البشري.كما ذكرنا في عنوان البحث نظرتنا إلى أسلوب الطباق تختلف عن نظرة علماء البلاغة العربيّة فإنّهم ينظرون إلى الطباق باعتباره محسنا لفظيا أمّا نحن فَننظر إلى الموضوع نظرة إستراتجية تُريد بناء مجتمع على أساس التوحيد. الثلاثة الأولى من الجبريات أما الحقل التوحيدي باختيار الإنسان.

النتيجة

– القرآن الكريم كتاب عقائدي يمكن لنا استخراج المبادي العلوم الإنسانيّة المبنية على التوحيد منه فهذا الكتاب مُشتمل على المفاهيم التي تُعتبر أساسا للمجتمع الإنساني الراقي والطباق هو أحد هذه المفاهيم وهو حسب استنباطنا على ثلاثة أنواع هى: الطباق التعادلي الذى هو أساس المجتمعات في البلاد الشرقيّة من الكرة الأرضيّة، مثل الصين وَكوريا الجنوبيّة. والطباق التّرادفي الذى يقع فى حقل السميولوجيا وَيجب على المترجمين أن يجعلوه نصب أعينهم فى عمليّتهم الأدبيّة للوصول إلى الفهم الدقيق وَالطباق التوحيدي

١-كارل آرمسترانج، **تاريخ الفكر الألوهي**، ٢٧٥.

الذى هو الموضوع الأصلي من دراستنا هذه والمراد منه نوع من الطباق، يمتنع الجمع بين طرفيه، مثل: الأعلى وَالأدنى، اللفظ وَالمعنى، الضلالة وَالهداية.

– أساس الفهم القرآني يبتني على الطباق التوحيدي بمعنى أنّه لبناء المجتمع الحضارى المبني على القرآن يتوجّب الأخذ بجانب الهداية والنور وإهمال جانب الغيّ والظلمات ولا يمكن الجمع بينها كما لا يجوز إيجاد التعادل بينهما؛ فالأخذ بالطباق التوحيدي هو الخطوة الأولى، وصولاً إلى تدوين العلوم الإنسانيّة الإسلاميّة.

– ليس الطباق عنصراً لفظياً يراد منه تزيين الكلام فحسب، وعليه يجب حذف هذا المبحث من موضوعات علم البديع ودرجه ضمن موضوعات علم المعاني كما يجب أن يُدرَس وَيُحلل مِن منظار المعنى وَالفلسفة الموجودة فيه لا مِن حيث اللفظ والظاهر.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

١- **القرآن الكريم**.

٢- **نهج الفصاحة**، (د.ط)، طهران: أكاديميّة العلوم الإنسانيّة والدراسات القافية، ١٣٨٥هـ.ش.

٣- آرمستراج، كارل، **تاريخ الفكر الألوهي**، (د.ط)، طهران: أكاديميّة العلوم الإنسانيّة والدراسات الثقافية، ١٣٨٥هـ.ش.

٤- آلن، كراهام، **التناصّ**، ترجمة بيام يزدانجو، (د.ط)، تهران: منشورات مركز، ١٣٨٥هـ.ش.

٥- ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، لبنان، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي، ٢٠٠٥م.

٦- أرسطاطاليس (المعروف بأرسطو)، **أخلاق نكوماخوس**، ترجمة وتمهيد: صلاح الدين سلجوقي، الطبعة الثانية، تهران: منشورات عرفان، ١٣٨٦هـ.ش.

٧- إشميتس، توماس، **مقدمة على النظريّات الأدبيّة؛ الجديدة والقديمة**، ترجمة: حسن صبوري وصمد عليون (خواجه ديزج)، (د.ط)، تبريز: منشورات جامعة تبريز، ١٣٨٩هـ.ش.

٨- إيغلتون، ثري، **النظريّة الأدبيّة**، الطبعة الأولى، طهران: منشورات مركز، ١٣٨٠هـ.ش.

٩- التفتازاني، سعد الدين، **شرح مختصر المعاني**، الطبعة الخامسة، قم: منشورات إسماعيليان، ١٤٣٠هـ.ق.

١٠- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **مختصر الإتقان في علوم القرآن**، اختصار وتعليق: صلاح الدين أرقة دَان، الطبعة الثانيّة، بيروت: دار النفائس، ١٤٠٧هـ.ق.

١١- الزبيدي، مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الطبعة الثانيّة، الكويت: طبعة الكويت، ٢٠٠٨م.

١٢- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء، ١٣٧٦هـ.ق.

١٣- الطباطبائي، محمد حسين، **الميزان في تقسير القرآن**، (د.ط)، قم: موسسة النشر العلمي والثقافي، ١٣٦٣هـ.ش.

١٤- العسكري، أبو هلال، **الفروق اللغويّة**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ.ق.

١٥- القرشي الدمشقي، إسماعيل بن عمر بن كثير(المعروف بابن كثير)، **تفسير القرآن العظيم**، (د.ط)، المكتبة الإسلاميّة على شبكة إسلام ويب، ١٤٢٢هـ.ق.

١٦- كجويان، حسين، **فوكو وآركيولوجية الفهم؛ رواية من تاريخ العلوم الإنسانيّة من الحداثة حتّى ما بعد التجدّد**، الطبعة الأولى، طهران: منشورات جامعة طهران، ١٣٨٢هـ.ش.

١٧- مطهري، مرتضى، **التوحيد؛ سلسلة بحوث ألقيت في المجمع الإسلامي للأطباء**، ترجمة: ابراهيم الخزرجي، الطبعة الثانية، لبنان: دار المحجّة البيضاء، ٢٠٠٩م.

١٨- نيتشه، فريدريك، **إرادة القدرة؛ مبحث حول تغيير الأصول**، ترجمة: محمد باقر هوشيار، الطبعة السابعة، طهران: منشورات فرزان روز، ١٣٩٢هـ.ش.

١٩- الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة**، الطبعة الأولى، قم: موسسة الصادق للطباعة والنشر، ١٣٧٩هـ.ش.

ب. الدوريات:

١. بروجردي، أشرف، **التوحيد؛ نشوء وإرتقاء**، مجلة آفاق الحضارة الإسلاميّة، أكاديمية العلوم الإنسانيّة والدراسات الثقافية، السنة السادسة عشرة، العدد الأول، الربيع والصيف ١٤٣٤هـ.ق، صص ٤٨-٣٥.

٢- محمدي، أويس و زينب صادقي، **النقد النّسوي للقصة القصيرة «رجلٌ في الزقاق» من الكتاب «عيناك قدري» لغادة السمّان**، مجله اللغة العربيّة وآدابها في جامعة الفردوسي بمشهد، العدد الثامن، الربيع والصيف١٣٩٢هـ.ش، صص ١١٣-٨٥.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ٩٩- ١٢٠

بلاغة الصمت في كتاب "الأيام"

روح الله نصيري*

الملخص

الصمت – من حيث هو بيان – يُعبِّر عن المعاني المكتومة في الضمير ويُفصح عن فكرة ما أو عاطفة ما. وبلاغة الصمت منوطة بقوة من يصمت وفهم مخاطبه ومقتضى الكلام أيضاً. وقد كتَبَ طه حسين سيرته الذاتية في كتابٍ سمّاه "الأيام". وبما أنَّه كان مكفوف البصر نجد تأثيراً هاماً لهذا الفقدان على انطواء طه حسين وصمته. فإنَّ الصمت بدلالاته العديدة، والمتناقضة أحيانًا، يحضر في نسيج حوادث كتاب "الأيام" بأشكال شتى. دلالات الصمت ومعانيه في تلك المواقف تساعدنا في التعرُّف إلى شخصية طه حسين أكثر فأكثر ونستنبط منها أفكاره ومشاعره الذاتية. ومن هذا المنطلق تناولت هذه المقالة من خلال المنهج الوصفي – التحليلي مواقف الصمت في "الأيام" لنستجلي دور الصمت في حمل المعاني وإيجاد التفاهم، لافتين الانتباه إلى، بلاغة الصمت.

توصّلنا قي هذه المقالة إلى أنَّ صمت طه حسين لايأتي بالموقف المؤخر من الكلام في إكمال التعبير،، بل هو أصل المعنى بصفته المباشرة أو المتأولة، وكثيرًا ما كان علامة على ترفُّعِهِ عن الدنايا. وقد استخدم طه حسين لغة الجسد للتعبير عن آماله وهكذا تحلَّى بشيمة الصمت أحياناً حتى لا يفوه بالشكاية من آلامه. ويمكن التعرُّف إلى شخصية الإنسان على أساس صمته؛ إذ الإنسان مسؤول عن صمته كما هو مسؤولٌ عن كلامه.

كلمات مفتاحيّة: الأيام، الاتصال الصامت، دلالات الصمت، طه حسين.

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان. (roohallah62@yahoo.com)

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/١٢/١١هـ.ش= ٢٠١٧/٠٣/٠١م تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠٥/٢٢ هـ.ش= ٢٠١٧/٠٨/١٣م

التمهيد

ليس الكلام أداة وحيدة للتعبير عن المعاني وللتحدَّث، بل وفي بعض الأحيان الصمت هو الذي يتحدَّث ويُعبِّر عن المعاني ويسمع دلالاته العقلُ لا الأذن. الصمت – من حيث هو اللسان – يدلّ على العواطف المختلفة الكامنة في الضمير؛ كالمقت، أوالمقة، أوالإعجاب، أوالشوق، أوالغضب الخ وأيضًا الصمت يدلّ على فكرةٍ ما ويعبِّر عن مجموعة من المعاني، أحياناً يكون علامة القبول وأحياناً علامة الرفض.

«الصمت هو ضرب من أشكال اللغة. قد يلجأ المتحاور مع الآخر الي الصمت، ويمكن له أن يفهم وهو صامت، بل قد يكون الصمت أعمق دلالة من ثرثرة تغيّب المعني وتعطل الفهم، كما يمكن أن تحقق (القدرة في الكلام) (قدرة في الصمت) لذا نجد الملفوظ يمثل خطاباً يجمع بين التلفظ والصمت ويربط الموجود بالوجود»[١]. كما قال الحصناوي: «فإنَّ الصمت حالة من تجميع الرموز يتولى العقل ترتيبها وتجميعها ليتسنى تفسير العالم المحيط بالإنسان والتعبير عنه من خلال إخراج المعاني الداخلية الدفينة أو المختبئة إلى حيز الوجود»[٢].

أهمية البحث وضرورته: قام طه حسين بإيصال المعانى وإبراز العواطف في حوادث "الأيام" بالصمت والكلام معًا وهذا هو الذي حَفَزَنا لدراسة الصمت ودلالاته في "الأيام". دراسة الصمت هي موضوع لافت للنظر وتستحق الانتباه والتركيز؛ لأنَّها تُبرِز دورَ الصمت في عملية الاتصال وأيضًا تتطرَّقُ إلى المعاني والدلالات التي يتضمنها الصمت.

منهج البحث: ومن هذا المنطلق تناولت هذه المقالة من خلال المنهج الوصفي – التحليلي مواقف صمت طه حسين في "الأيام" على حسب تواجدها من بداية الكتاب إلى ختامه على التوالي، نظرياً وتطبيقياً، حيث تناولت بالبحث والدراسة سكوت طه حسين في المواقف التالية: **سكوته احتفاظًا بسمعة الأستاذ، سكوته وأداء الفرائض، سكوته رفقاً بالأبوين، سكوته تجاه الإهانة، سكوته تجاه مرارة الوحدة، سكوته استحياءً، سكوته احتفاظًا بسمعة الأخوان، وسكوته تغافلًا واحتمالًا**. كلّ ذلك كان

---

[١]- محمد جاسم، توانسة، "**سافرة ناجي تبحث عن سرّ الصمت في الأدب المسرحي المعاصر**"، جريدة الزمان اللندنية، ص٢.

[٢]- سامي الحصناوي، "**الصمت في المسرح**"، ص٣.

بهدف تأويل تلك المواقف والتعرُّف إلى شخصية طه حسين من خلال صمته. ومن هذا المنطلق وبعد قراءة هذا الكتاب نجد أنَّ طه حسين قام بالصمت المتأمل في مواقف عديدة. وبعد التدقيق في تلك المواقف وسياقاتها وقراءة ماقبلها ومابعدها نستنتج دلالات خاصة للصمت لكل واحد من تلك المواقف. دلالات تساعدنا في التعرِّف إلى شخصية طه حسين أكثر فأكثر.

سابقة البحث؛ هناك دراسات عديدة تنوعت بين المقالات والرسائل الجامعية تطرَّقت إلى موضوع الصمت. ونخصّ أهمَّها بالذكر؛ هناك مقالة موسومة بـ "التخاطبية الدلالية للصمت في ضوء علم اللغة"[١] لـ "ليلى صادقي"؛ طُبعت في العدد ٢٤ من مجلة "بحوث في العلوم الإنسانية"[٢]، التابعة لجامعة بوعلي سينا بهمذان (٢٠٠٨م): عالجت الباحثة مفهوم الصمت بوصفه سيميائية تعبيرية وتوصلت إلى أنَّ الصمت الروائي يشابه الصمت الاجتماعي في الدلالة والتعبير. وأيضا هناك مقالة أخرى معنونة بـ "خطاب بلا صوت؛ استقصاء عن لغة الجسد في الأشعار الموسومة بغزليات شمس"[٣] " لـ "مينا بهنام" وسائرين؛ مطبوعة في العدد ١١ مجلة "الفنون الأدبية"[٤] التابعة لجامعة أصفهان، (٢٠١٤م): قام الباحثون بتحليل دلالات الصمت وقد تبيَّنوا توظيف لغة الجسد في تلك الأشعار الغزلية. وتوصلوا إلى أنَّ السيميائيات البصرية قد عبَّرت عن ٤٦ معنى، وسيميائيات قرب الجسد أو بعده قد أفصحت عن ٢٨ معنى وسيميائيات التنغيم والنبر قد عبَّرت عن ١٦ معنى في الأشعار المدروسة. وهناك مقالة أخرى اعتلاها عنوان: "مدخل إلى الصمت في النص السردي"، لـ "محيي الدين حمدي؛ قد طبعت في العدد ٨ مجلة "كلية الآداب واللغات" التابعة لجامعة صفاقس بتونس، (٢٠١١م): وقد هدف الباحث من وراء المقالة إلى كشف جانب جديد من الرواية مجاله خارج اللغة. وتجلى أنَّ الصمت قول غائب يلفت النظر بغيابه. ومن الكتب المنشورة: كتاب بعنوان "الصمت في الأدب المسرحي المعاصر، اللامعقول أنموذجاً"؛ لسافرة ناجي، الصادر عن دار الينابيع في دمشق عام (٢٠١١م)؛ وقد تطرقت المؤلفة في كتابها إلى العناوين الآتية: أولاً: الصمت بوصفه

١- "گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی".

٢- مجله "پژوهش علوم انسانی".

٣- "گفتار بی صدا، تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس".

٤- مجله "فنون ادبی".

مفهوماً فلسفياً وجمالياً، ثانياً: الصمت تلقيه وتأويله، وثالثاً: الصمت جدلية علامية في نصوص اللامعقول. وهناك دراسة أخرى عنوانها: "الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين، في ضوء القرآن الكريم" لـ "عودة عبدالله"؛ المنشورة في العدد ١١٢ مجلة "المسلم المعاصر" في لبنان عام (٢٠٠٤م): استعرض المؤلف في هذه الدراسة بعض صور الاتصال الصامت مع بيان دورها في التأثير على الآخرين مستنيراً في ذلك بنصوص القرآن الكريم والسنة النبوية.

وجديرٌ بالذكر أن الدراسات السابقة، وإن عالجت موضوع الصمت نظرياً أو تطبيقياً ولكنّنا لم نعثر على دراسة مستقلة تطرّقت إلى موضوع «بلاغة الصمت في كتاب الأيام» وبنظرة متفحِّصة ندرك أنَّ كلّ تلك المحاولات السابقة تهيئ الأرضية النظرية اللازمة لدراسة موضوعنا هذا. ومن هنا جاء اهتمامنا بدراسة، بلاغة الصمت ودلالته وكان سبب اختيارنا لمواقف صمت طه حسين في "الأيام" للتعرُّف إلى شخصية طه من خلال اتصاله الصامت حتى يتبيّن للقارئ عياناً أهمية الصمت ودوره في التعرُّف إلى شخصية الآخرين علاوة على كلامهم.

أسئلة البحث وفرضياته: ونحن بصدد الإجابة عن الأسئلة الآتية في هذه الدراسة: - ما هي مواقف الصمت في كتاب الأيام؟ وما هي دلالات الصمت في تلك المواقف؟ وما هو دور الصمت في التعرُّف إلى شخصية طه حسين؟ كإجابة أولية لتلك الأسئلة نفترض أنَّ طه حسين راغبٌ في استخدام الصمت لإيصال المعنى، لأنَّه كان محرومًا من نعمة البصر ولابدَّ من أثر هام لهذا الفقدان في انطوائه وصمته. وأيضا نفترض أنَّ للاتصالات الصامتة دلالات ومعانيَ مطابقة لسياق الحوادث ومقتضاها كالحبّ والبغض والرغبة والحزن والخوف والغضب والدهشة ولها تأثير عميق وموحي في التعرُّف إلى انفعالات طه حسين وخلجات نفسه وشخصيته.

ميزات الاتصال الصامت

تنقسم وسائل الاتصال والتفاهم بين المرسل والمرسل إليه إلى قسمين رئيسين: أولا: الاتصال الناطق ويتم عن طريق توظيف اللغة المنطوقة وثانياً: الاتصال الصامت وهو المتكون من كل الأنشطة الاتصالية غير النطق، كلغة الجسد ويغلب عليه طابع المشاعر والأحاسيس. لا ينحصر الاتصال في التعبير اللفظي أو

التحريري، فكثيراً ما تكون التفاهم والتواصل مصاحبة للوسائل الأخرى كالإيماءة وحركات الجسم، والرموز. والقول العربي المأثور ك: «ربَّ لحظ أبلغ من لفظ» يؤكد على أنَّ التعبير ليس محدوداً في اللسان. «ففي الصمت الكثير من المعاني التي يمكن أن تُعدُّ أساساً في عملية التواصل والتفاهم بين الناس»[١].

إنَّ الإنسان يستخدم لغة جسده عن طريق الإيماءات، وتعبيرات الوجه، وحركات اليدين، وكيفية النظر، وحركة العينين، هيئة الجسم وأوضاعه، هزّات الكتفين، وغيرها من مظاهر لغة الجسد للتعبير عن مكنوناته. الحركة الجسدية تشكل لغة بحد ذاتها. وربما تكون، بلاغة الصمت أكثر دلالة عن، بلاغة الكلام. وبالتركيز على حركات جسد المرسِل يمكننا أن نستنبط ما يريد أن يقول. «فالمعنى المستخلص من فهم الصمت أكثر وقعًا في إيصال الدلالات إلى الآخر من الإسهاب في الشرح وبذل الجهد العضلي والصوتي لإيصال نفس ذلك المعنى»[٢].

تجدر الإشارة إلى أنَّ لغة الجسد توظف غالباً ما عفوياً وتلقائياً وبما أنَّها تعبِّر غالباً عن المشاعر والعواطف، فلا يمكن تزييفها. ومن هنا يمكننا القول إنَّ صداقة لغة الجسد في التعبير عن المعانى، تفوق على اللغة المنطوقة. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نوجز العلاقة بين الاتصال اللفظي والاتصال الصامت على النوعين الكليين؛ أولاً: الموافقة والملائمة بينهما. ومثال ذلك: حينما نقول لشخص أنا مسرورٌ من زيارتك ووجهنا يهشُّ بالبشاشة والابتهاج. وثانياً: التناقض والاختلاف بينهما، وعلى سبيل المثال؛ يقال لشخص: «أنا أحبُّك»، ولكن حركة العينين، وتعبيرات الوجه ونبر الصوت و تنغيمه تعبِّر عن الكره. وبما أنَّ لغة الجسد تدرك مباشرة وتكون استجاباتها أكثر فورية، فمن البديهي أنَّها تلعب دوراً أساسياً في عملية التواصل، فهي تُفهِم وتُوضِح المعاني ويُفصِح عنها.

وفي مجال دلالات الصمت علينا أن نسلِّطَ الضوء على النقطة الهامة الآتية: «ليس هناك دلالة ثابتة دوماً للسكوت، وإنَّما تختلف دلالة السكوت وتتعدد باختلاف الأفراد والمواقف والمجتمعات،، بل علينا أن نقبل الدلالات المتناقضة للغة الصمت كما هو الحال بالنسبة للغة الكلام»[٣].

---

[١]- عودة عبدالله، **"الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين"**، مجلة المسلم المعاصر، ص١٠٧.

[٢]- سامي محبس الحصناوي، **"مفهوم الصمت في العرض المسرحي"**، ص٤.

[٣]-كمال خضر، عادل، **"التحليل النفسي للقول الشائع؛ السكوت علامة الرضا"**، نشرة الثقافة النفسية، ص٢.

مواقف الصمت ودلالاته في "الأيام"

ولاشك أنَّ الصمتَ في عمليّة الاتصال له دلالات عديدة وقابلة للتأويل، فبالتركيز على مقتضى ومقام الاتصال الصامت يُمكن استنباط تلك الدلالات. ومن هذا المنطلق نستعرض فيما يلي مواقف صمت طه حسين في كتابه "الأيام" مع القيام بتفسير المعاني المتعلقة بتلك المواقف حتى يتم التعرُّف إلى شخصية طه حسين من خلال اتصاله الصامت. تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ الصمت في "الأيام" ينقسم إلى القسمين الأساسيين وهما؛ الصمت الأخلاقي والصمت الاتصالي. فندرس نماذج الصمت بنوعيه في هذا الكتاب من بداية الكتاب إلى ختامه على التوالي ونستجلى دلالات الصمت الأخلاقي والصمت الاتصالي على هذا الترتيب.

١. سكوت طه حسين احتفاظًا بسمعة الأستاذ

في هذا الموقف صَمَتَ "طه" ولم يُبن عن الحقيقة احتفاظًا بسمعة أستاذه. ويصف ذلك الموقف بقوله: **«عاد من الكتّاب عصر ذلك اليوم مطمئنًا راضيًا، ولم يكد يدخل الدار حتى دعاه أبوه، بلقب الشيخ (من حفظ القرآن لُقِبَ بالشيخ مهما تكن سنُّه) فأقبل عليه ومعه صديقان له. فتلقّاه أبوه مبتهجًا، وأجلسه في رفقٍ، وسأله أسئلة عادية، ثم طلب إليه أن يقرأ "سورة الشعراء" وما هي إلا أن وقع عليه هذا السؤال وقع الصاعقة، ففكر وتحفَّز واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم ولكنَّه لم يذكر من سورة الشعراء إلّا أنَّها إحدى سور ثلاث، أولها طسم، فأخذ يردّد طسم مرةً ومرةً ومرةً، دون أن يستطيع الانتقال إلى ما بعدها. ... قال أبوه فاقرأ سورة "النمل". فذكر أنَّ أول سورة النمل كأول سورة الشعراء طس، وأخذ يردد هذا اللفظ. وفتح عليه أبوه، فلم يستطع أن يتقدَّم خطوة أخرى ... قال أبوه: فاقرأ سورة القصص، فذكر أنَّها الثالثة، وأخذ يردّد طسم، ولم يفتح عليه أبوه هذه المرة، ولكنَّه قال له في هدوء: قم؛ فقد كنت أحسب أنك حفظت القرآن فقام خجلًا يتصبِب عرقًا. وأخذ الرجلان يعتذران عنه بالخجل وصغر السنّ ولكنَّه لا يدري أيلوم نفسه لأنَّه نسي القرآن، أم يلوم سيدَنا لأنَّه أهمله، أم يلوم أباه لأنَّه امتحنه! ومهما يكن من شيء، فقد أمسى هذا اليوم شرَّ مساء ولم يظهر على مائدة العشاء، ولم يسأل عنه أبوه،.... وليس من شك في أنَّه حفظ القرآن بعد ذلك حفظاً جيداً في مدة قصيرة جداً. فهو يذكر أنه عاد من الكتاب ذات يوم مع سيدنا، وكان سيدنا في**

هذا اليوم حريصاً على أن يعود معه، حتى إذا وصلوا إلى الدار عطف عليها سيدنا فدفع الباب فاندفع له، وصاح صيحته المألوفة: "يا ستار". وكان الشيخ كعادته في المنظرة قد فرغ من صلاة العصر. فلما استقرَّ سيدنا في مجلسه قال للشيخ: «زعمتَ أنَّ ابنك قد نسي القرآن، ولمتَني في ذلك لوماً شديداً وأقسمتُ لك أنَّه لم ينس القرآن وإنما خجل، فكذبتَني وعبثتَ، بلحيتي هذه. وقد جئتُ اليوم لتمتحن ابنك أمامي، وأنا أقسم: لئن ظهر أنه لايحفظ القرآن لأحلقنَّ لحيتي هذه ولأصبحن معرة الفقهاء في هذا البلد. قال الشيخ: «هوِّن عليك! ومالك لا تقول: إنَّه نَسِيَ القرآنَ ثم أقرأته إياه مرة أخرى!». قال: أقسم بالله ثلاثاً ما نسيه ولا أقرأته، وإنما استمعت له القرآن، فتلا عليّ كالماء الجاري، لم يقف ولم يتردد». وكان صاحبنا يسمع هذا الحوار، وكان مقتنعاً أن أباه محق وأنَّ سيدنا كاذب ولكنَّه لم يقل شيئاً...»[١].

«عمليات الاتصال بين المعلم أو الأستاذ والتلاميذ أو الطلاب، غنية بالرموز غير اللفظية، كتقبّل الأفكار وفهمها من لدن الأستاذ أو الطالب والتشجيع والنقد والصمت. كما أنَّ القنوات غير اللفظية تعتبر مصدراً غنياً للرموز العاطفية التي تخبر بنوعية العلاقات بين الطلاب، أو بين الأستاذ والطالب»[٢]. ولقد فُوجِئَ الطفل الصغير (طه حسين) في هذا الموقف بطلب أبيه وبالفشل في هذا الامتحان لأنَّه كان قد نسي القرآن وكان هذا الفشل ناشئ عن إهمال استاذه في تعليم القرآن. وقد خجل طه حسين من أبيه وهكذا خجل أبوه من صديقيه الحاضرين في المنزل. ويصرّح طه لنا في "الأيام" بأنَّ أستاذه بدأ يُقرئه القرآن من أوله بعد الفشل في ذلك الامتحان، فحفظ القرآن حفظاً جيداً. وبما أنَّ الأستاذ كان يخاف من إسقاط راتبته فأتى إلى أبيه ويدَّعى ويقسم بالله أنَّ طه حسين لم ينس القرآن وإنما خجل وما أقرأه القرآن وهو مستعد للامتحان مرة أخرى. ولكن كأنَّه كان يفهم أبوه حقيقة الأمر ولذا يكذِّب الأستاذ. ثم يلحّ الأستاذ مرة أخرى بأنَّ طه حسين كان حافظًا القرآن ولكن قد فشل في الامتحان لأنه خجل ولم يستطع أن يقرأ القرآن بالحفظ وهكذا يقسم: أقسم بالله ثلاثاً ما نسيه ولا أقرأته، وإنما استمعت له القرآن، و تلا عليّ كالماء الجاري، لم يقف ولم يتردد لئن ظهر أنه لايحفظ القرآن لأحلقنَّ لحيتي هذه ...». كان طه

[١]- طه حسين، **الأيام**، ص٤٤.

[٢]- محمد الأمين موسى أحمد، **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، ص١٠٢.

حسين يسمع هذا الحوار وكان يعلم بأنَّ أباه محقٌ ولكنّه أشفق على الأستاذ ولم ينطق بما يشين الأستاذ ولم يكشَف عن الحقيقة. الصمت في هذا الموقف لايدلّ على الانطوائية، بل هو علامة الإيجابية والفاعلية والصيانة. فصمت طه حسين في هذا الموقف صمت محمودٌ وجدير بالتنويه لأنَّه وإن كان طفلًا صغيرًا ولكنَّه خالف هواه وراض نفسه على الصبر والصمت وهكذا كان سببًا في تأليف القلوب وزرع الطمأنينة في الأنفس ودفع البغضاء والقلق ولذا يكون صمته علامة على تخلُّقه بالأخلاق الحسنة وإشفاقه على الآخرين. فدلالة الصمت في هذا الموقف «هي ثراء للفكر وتربية وإنماء للقاريء، من خلالها يتعرف الإنسان على قيم الحياة، ويسبر أعماقها. و"الأيام" قصة إنسان، صورة حية نابضة بالقوة لردّ فعل هذا الإنسان أمام المجتمع والبيئة»[١].

٢. سكوت طه حسين وأداء الفرائض

وصف طه حسين تصرفات أخيه حين احتضاره، تصرفاتٍ مزَّقت قلبه تمزيقًا. ويصف إحساسه تجاه هذه المصيبة قائلًا: «وصبيُّنا منزوٍ في ناحية من هذه الحجرة، واجم كئيب دهش يمزّق الحزن قلبه تمزيقا» استخدم طه حسين لفظ «الواجم» بيانًا لصمته. والواجم هو الذي «أسكته الهمّ وعلته الكآبة وقيل: الواجم: العبوس المطرق من شدة الحزن»[٢]. فهو وإن كان صامتًا ولكن خالج قلبه إحساسات فياضة من الحزن والتألم. كما قال نضال أبو عياش: «لايقتصر نقل الأفكار والمعاني على استخدام الكلمات المقروءة أو المنطوقة، وفي الحقيقة فإنَّنا غالباً ما ننقل رسائل غير لفظية، وتكون في الغالب من طابع المشاعر والأحاسيس والعواطف، بينما يكون الاتصال اللفظي في الغالب للتعبير عن الأفكار وتبادل المعارف»[٣]. ويستطرد "طه حسين" في وصف أحساسه قائلًا: ينتزَع قلبه حينما يذكر شكاة أمه في موت أخيه. هذه المصيبة تؤثِّر على نفسية طه حسين ومن هذا المنطلق يعزم على أن يكافئَ أخاه بعض التقصيرات في أداء الفرائض لتخفيف آلام نفسه ومساعدة أخيه ويجعل ذلك عهدًا بينه وبين الله دون أن ينطق بهذا التصميم

[١]- كمال قلته، "**الأيام والاعترافات بين طه حسين وروسو**"، الجديد، ص٢٠.

[٢]- محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، مادة وجم.

[٣]- نضال أبوعياش، **الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق**، ص١١٩.

لأحدٍ. تُستنبَط من هذا الصمت معاني قيّمة نشير إلى أهمها: قلب طه حسين مملوء بالإحساس الصادق والإيجابية وهكذا صمته يدلّ على إخلاصه في حبّ الأخ وإخلاصه في العمل وكراهته عن العجب والرياء. فهو لايطلب بهذا العمل لاسُمعة ولا مدحًا. فبما أنَّ الإخلاص عزيز، وهو من أشد الشيء على النفس وعناية إلى أنَّ نية الأعمال أهم من نفسه، فقيام طفل صغير بهذا الصمت وبهذا التصميم القيّم سمةٌ لعلوِّ شخصيته ونقاء ضميره. وحتى بعد مرور فترة من الزمن قلب طه حسين مليء بالإحساس الصادق والنقيّ ويهفو إلى أخيه الفقيد. وصداقته في هذا الحبّ وتألُّمه في هذه المصيبة بارز وجدير بالتنويه، فإنَّه حينما يتأهب لترك القرية والسفر إلى القاهرة للتحصيل فهو يرى نفسه جالساً القرفصاء منكس الرأس كئيباً محزوناً حتى يلفت هذا الحزن انتباه الآخرين. ويسمع أكبر إخوته ينهره في لطف قائلا له: «لا تنكس رأسك هكذا، ولاتأخذ هذا الوجه الحزين فتحزن أخاك. ويسمع أباه يشجّعه في لطف قائلاً: ماذا يحزنك؟ ألست رجلاً؟ ألست قادراً على أن تفارق أمك؟ أم أنت تريد أن تلعب! ألم يكفيك هذا اللعب الطويل؟! شهد الله ما كان الصبي حزيناً لأنَّه لن يلعب، وإنما كان يذكر هذا الذي ينام هنالك من وراء النيل (إشارة إلى مدفن أخيه). كان يذكره، وكان يذكر أنه كثيراً ما فكر في أنه سيكون معهما في القاهرة تلميذاً في مدرسة الطب. كان يذكر هذا كله فيحزن، ولكنه لم يقل شيئاً ولم يظهر حزنا وإنما تكلّف الابتسام. ولو قد أرسل نفسه مع طبيعتها لبكى ولأبكى من حوله أباه وأخويه»[١].

٣. سكوت طه حسين رفقاً بالأبوين

نتطرّق فيما يلي إلى دراسة الصمت فيما قالته زوجة طه حسين عن شخصية زوجه خطابًا بنته: «حتى إذا انقضت السنة وعاد إلى أبويه. وأقبلا عليه يسألانه كيف يأكل؟ وكيف يعيش؟ أخذ ينظم لهما الأكاذيب كما تعوَّد أن ينظم لك القصص. فيحدِّثهما بحياة كلها رغد ونعيم، وما كان يدفعه إلى هذا الكذب حبُّ الكذب، إنما كان يرفق بهذين الشيخين ويكره أن ينبئهما بما فيه من حرمان. وكان يرفق بأخيه الأزهري، ويكره أن يعلم أبواه أنه يستأثر دونه بقليل من اللبن»[٢].

١- طه حسين، **الأيام**، ص١٣٦.

٢- **المصدر نفسه**، ص١٤٦.

«إنَّ العبرة التربوية التي نخرج بها من كتاب "الأيام" تملأ نفوسنا بالأمل، إذ مهما يبلغ الظلام الفكري في ناحية من النواحي، فإنَّ الله قادرٌ على أن يضع فيها بضعة يسيرة من خميرة النهوض، حتى تنتعش هذه الناحية، ويتوفز كيانها بالنشاط، ولو كانت هذه الخميرة طفلاً صغيراً»[١]. وإن لم يكن طه حسين في هذا الموقف صامتًا عن الكلام ولكن هو صامت عن بيان الحقيقة. فهو يجيب على الأسئلة مطابقًا لمقتضى الحال. ويُفَضِّل فرح أبويه على معرفتهما الحقيقة فيخبرهما عن طيب عيشه وحسن حاله في القاهرة. وإن كان أخوه الأكبر قد حرمه من أكل اللبن واختصه بنفسه ولكن لايخبرهما عن أنانية أخيه الأكبر في القاهرة ولاينطق باختصاص أخيه نفسه بالشيء دون طه حسين. «فالحديث وسيلة التفاهم الأساسية بين الناس وهو مفتاح الشخصية وعنوانها والكاشف عنها، فإذا عرف الطفل أسلوب الحديث والحوار منذ الصغر فإنه سوف يكبر ويعرف كيف يُحدِّث الناس على الطريق المثلى والتي تحمل المضمون القيّم الراقي»[٢]. وبناء على ما قال رسول الله صلى الله عليه وآله: «إنّ الله عزّ وجلّ أحبّ الكذب في الصلاح وأبغض الصدق فى الفساد»[٣]. فنستنتج أنَّ طه حسين ليس كاذبًا، بل هو مُصلحٌ وإنَّه يكره أن يؤديَ قوله إلى البغضاء والكراهية ولذا صَمَتَ عمّا يزعج أهله رفقاً بهم.

٤. سكوت طه حسين تجاه الإهانة

وفي موقف آخر يصف طه حسين صمته قبال خطاب الممتحنين غير المتوقع بقوله: «وقد أقبل اليوم المشهود، فأُنبيء الصبيُ بعد درس الفقه أنه سيذهب إلى الامتحان في حفظ القرآن توطئة لانتسابه إلى الأزهر. فلما أُنبِيء بأنه سيُمتَحن بعد ساعة خفق قلبه وجلاً، وسعى إلى مكان الامتحان في زاوية العميان خائفاً أشدّ الخوف مضطرب النفس أشدّ الاضطراب، فقد انتظر أن يفرغ الممتحنان من الطالب الذي كان أمامهما، وإذا هو يسمع أحدَ الممتحنين يدعوه بهذه الجملة التي وقعت من أذنه ومن قلبه أسوأ وقعٍ: «أقبل يا أعمى». ولولا أنَّ أخاه أخذ بذراعه فأنهضه في غير رفق وقاده إلى الممتحنين في غير كلام، لما

[١]- غومس غرسطة، ومؤنس حسين، "**كتاب الأيام والمكان في تاريخ النشر العربي**"، ص٢٤٦.

[٢]- علي بن نايف الشحود، **في أصولِ التَّرْبِيَةِ الإِسْلامِيَّة**، ص١٩٧.

[٣]- محمد بن على ابن بابويه، **من لا يحضره الفقيه**، ص٢٢٥.

صدَّق أنَّ هذه الدعوة قد سيقت إليه؛ فقد كان تعوَّدَ من أهله كثيراً من الرفق به تجنباً لذكر هذه الآفة بمحضره»[١].

«ففي الأزهر لقي طه حسين ضروباً من هذه القسوة التي لا يمحى لها في أعماقه أثراً وعانى ألواناً من التوتر والقلق وأشجان الضرر»[٢]. في الظاهر أنَّ طه حسين كان صامتًا تجاه هذا الخطاب ولكن لم يكن باطنه كذلك. وهو قد وَصَفَ لنا مشاعره وأحاسيسه تجاه هذه الإهانة وامتلاء قلبه حسرة وألمًا بها. فهو لايصدِّق أنَّه خوطب بهذا الخطاب المؤلم. وهو لايذكر أهلَه خاطبوه بهذا الخطاب، بل عاملوه بالحسنى وما ذكروه بعماه.

يقال لكل شيء إيقاع وحتى للصمت إيقاع. «فالعلاقة قد لا تأتي من خلال الكلام، بل من خلال نظم أخرى، كألايماءه أو الحركة أو الصوت أو الصمت فإذا كان اللسان علامة فليست كل علامة لساناً»[٣]. فصمت طه حسين في هذا الموقف يكون قابلًا للتأويل بناءًا على إهانة الممتحنين وما وصفه طه حسين من انفعال تجاه هذه الإهانة. نستنتج مما ذُكر أنَّ تعابير وجه طه حسين قد نطقت بما أحسَّ به من ألم وسخط وإن لم ينطق به لسانه. كأنَّه قد صرخ في هذا الموقف بصمته واستنفى هذا الخطاب ومارآه لائقًا بكرامته. كما ذكرنا آنفًا، بلاغة الصمت ناشيء عن قدرة من يصمت وقدرة من يدرك هذا الصمت. فبتأمُّلٍ في لغة جسد طه حسين تكشف المعاني المتعلقة به ويبيِّن ما خالج قلبه من السأم؛ لأنَّ صمته يمثِّل الوجه الثاني للملفوظ المقدَّر وراءه. وجديرٌ بالذكر أيضًا أنَّ صمت طه حسين في هذا الموقف لا يكون ناجمًا عن العجز في البيان، بل إنَّه لا يرى مخاطبه جديرًا بالجواب ولذا تستنبَط من صمته كثيرًا من المعاني التي يعجز الكلام عن وصفها. فيكون الصمت في هذا الموقف أكثر دلالة على المعنى من الكلام ويعتبر ردًّا جميلًا على الإهانة.

---

[١]- طه حسين، **الأيام**، ص٢٧٨.

[٢]- خالد، علي دريد، "**قراءات فلسفية وتربوية في فكر طه حسين**"، مجلة التربية والعلم، ص٢٤٢.

[٣]- سافرة ناجي الميالي، **الصمت في نصوص اللامعقول**، ص١٤.

٥. سكوت طه حسين تجاه مرارة الوحدة

وهكذا يرسم لنا طه حسين مشقة غربته في القاهرة ومرارة عزلته ووحدته في الغرفة وصمته تجاه هذا العذاب المؤلم. حيثما أخوه الأكبر كان يتركه في الغرفة وحده لأن يحضر المسامرة وكان يثقل عليه أن يصطحب طه حسين – وهو محروم من نعمة البصر – إلى مكان المسامرة. نورد فيما يلي وصف طه حسين لهذه الذكرى المريرة. «كانت هذه الحياة شاقة على الصبي (طه حسين) وكانت وحدته في الغرفة بعد درس النحو قد ثقلت عليه حتى لم يكن يستطيع لها احتمالاً، وكان يودّ لو استطاع الحركة أكثر مما كان يتحرك والكلام أكثر مما كان يتكلم. ولكنَّ المشكلة، بلغت أقصاها ذات ليلة وانتهت إلى الجلّ بعد ذلك دون أن يقول الصبي لأخيه شيئا أو أن يقول له أخوه شيئا. دُعيت الجماعة ذات يوم إلى أن تسمر عند صديق لها سوريٍّ لايسكن الربعَ. وقبلت الجماعة دعوة الصديق، ومضى اليوم كما تعوّدت الأيام أن تمضي. وذهبت الجماعة إلى درس الأستاذ الإمام ثم عادت منه بعد صلاة العشاء، ليتخفَّف كل واحد منها مما كان يحمل من محفظته وأوراقه. وهيَّأ الشيخُ الفتى (أخ طه حسين) أخاه الصبيَّ لنومه كما كان يفعل كل ليلة وانصرف عنه بعد أن أطفأ المصباح كما كان ينصرف كلّ ليلة. ولكنَّه لم يكد يبلغ الباب حتى كان الحزن قد غلب الصبيَ على نفسه فأجهش ببكاء كظمه ما استطاع، ولكنَّه وصل في أكبر الظن إلى أذن الفتى، فلم يغيّر رأيه ولم يصرفه عن سمره، وإنما أغلق الباب ومضى في وجهه. وأرضى الصبي حاجة نفسه إلى البكاء ثم عاد إليه اطمئنانه شيئاً فشيئاً، ومثَّل قصته التي كان يمثّلها في كل ليلة فلم يستسلم إلى النوم إلا بعد أن عاد أخوه»[١].

«للإشارات والحركات والأفعال دلالة عميقة في إيضاح المعاني وترسيخها في النفس»[٢] وهكذا، بلغة الجسد «تكتمل العملية التواصلية لما تؤديه من دور فاعل في الإفهام والإيضاح والإفصاح والمصداقية والتأثير»[٣]. فالصمت يتضمن الرسالة ويبوح بما يخالج القلب، ففي هذا الموقف وإن لم يتحدث طه حسين

[١]– طه حسين، **الأيام**، ص٢٨٣.

[٢]– عزالدين علي السيد، **الحديث النبوي من الوجهة البلاغية**، ص٧٠.

[٣]– عودة عبدالله، **"الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن الكريم والسنة النبوية"**، مجلة المسلم المعاصر، ص٢٢.

عن رغبته في حضور المسامرة وابتئاسه الشديد من وحدته ولكن بصمته وكيفية تصرفاته قد أفصح عن تلك المعاني؛ فإن لم يستخدم طه حسين الكلام في هذا الموقف ولا شك أنَّ حاله الناطقة قد أفصحت عمّا في ضميره باستخدام الأدوات الإتصالية غير الكلامية كتعابير وجهه أو لغة جسده؛ لأنَّ الصمت هو ضرب من أشكال اللغة ومعناه قابل للفهم والتأويل. ومتى أشار الشيءُ إلى دلالة فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً. والحقيقة أنَّ تصرفات الأخ الأكبر في صباح ذلك الليل يدلّنا إلى أنه أيضًا فهم المعاني المتعلقة بصمت طه حسين في البارحة. صمت طه حسين في هذا الموقف يدلّ على شخصيته المتعالية؛ لأنَّه قام بضبط نفسه وسعى أن يخفي شكايته احترامًا لأخيه الأكبر. لأنَّه فهم عبءَ التكاليف الملقاة على عاتق أخيه فلهذا يخجل عن إبراز مايتمناه. فهذا هو دلالة على علو شخصيته. والحقيقة أنَّ الصمت في هذا الموقف له دور هام في تحقق عملية الاتصال بين الأخوين، بل يكون الصمت أعمق دلالةً من كثرة كلام الذي يُضَيّع المعاني وينقُص التفاهم؛ لأنَّ دلالات الصمت تتأثر بقدرة من يصمت وقدرة فهم مخاطبه وهكذا تتأثر بالوقوف على المقتضى والمقام لأنَّ معاني الصمت تستنبَط بالعقل لا بالأذن. وقام طه حسين في هذا الموقف بجمع الرموز مستمدًا بعقله وزوَّد الرموز دلالاتها القابلة للتأويل وهكذا أوصل مكنونات ضميره إلى أخيه بالاتصال الصامت وقدَّم إلينا عدة مستويات لعقله وعاطفته. فنجد طه حسين في هذا الموقف أنطق ما يكون إذا لم ينطق وأكمل ما يكون تعبيرًا إذا لم يعَبِّر. فربّما أنَّ الأخوين قد فهما من هذا الاتصال الصامت المعاني المختبئة الأخرى التى نحن عاجزون عن فهمها.

٦. سكوت طه حسين استحياءً

وفي موقف آخر قام طه حسين بتوصيف مشاعره وأحاسيسه تجاه الآنسة "مي" ووظَّف في هذ الموقف صمتاً قابلاً للتأويل. يقول طه في ذالك الموقف: «لم يرضَ الفتى عن شيء مما سمع إلا صوتاً واحدًا سمعه فاضطرب له اضطرابًا شديدًا وأرق له ليلته تلك. كان الصوت نحيلًا ضئيلًا، وكان عذبًا رائقًا وكان لايبلغ السمع حتى ينفذ منه في خفّة إلى القلب فيفعل به الأفاعيل. ولم يفهم الفتى من حديث ذلك الصوت العذب شيئًا، ولم يحاول أن يفهم من حديثه شيئاً. شغله الصوت عمّا كان يحمل من الحديث. وكان صوت الآنسة "ميّ" التي كانت تتحدّث إلى جمهور من الناس للمرة الأولى. ولم يستطع الفتى حين أصبح

من ليلته تلك أن يمتنع عن السعي إلى مدير الجريدة وقد جلس إليه فقال له وسمع منه. ثم مازال يدور بحديثه حتى انتهى إلى حفل مطران، وحتى انتهى من حفل مطران إلى ذكر تلك الفتاة التي تحدَّثت فيه، والتي لم يسمع الفتى عنها قبل يومه ذاك. وقد سأله مدير الجريدة عمّا قالت الفتاة فلم يُحسن عليه ردًّا، وإنما لجَلَج في القول، وأثنى الأستاذ على الآنسة "ميّ" وأنبأ الفتى بأنَّه سيقدِّمه إليها في يوم قريب. وابتهج الفتى بهذا الوعد وإن لم يُعرب عن ابتهاجه، وظلَّ يرقب البرَّ به، ولكنَّ الأستاذ نسيه، واستحيا الفتى أن يذكرَهُ فحمل نفسه على المكروه، وما أكثر ما كان يحملها على المكروه، وأعرض عن ذكر "ميّ" واجتنب حديثَها إلى الأستاذ. ومضت أيام وشهور وظفر الفتى من الجامعة بدرجة الدكتوراه، وأعطى رسالته عن أبي العلاء إلى مدير الجريدة فقرأها ورضي عنها، ولكنه لم يردَّها إلى الفتى وإنما قال له إنما ستردّ إليك رسالتك بعد أيام؛ لأنَّ الآنسة "ميّ" قد طلبت أن تقرأها، وسمع صاحبنا ذكر "ميّ" فبدا عليه فيما يظهر شيء من وجوم. وكأنَّ الأستاذ لاحظ ذلك فذكر وعده القديم وقال للفتى في رفق: ألم أعدك بتقديمك إليها؟ قال الفتى: أكاد أذكر ذلك. قال الأستاذ: فألقني مساء الثلاثاء فسنزورها معاً»[١].

ففي هذا الموقف عبَّرَ طه حسين عن شوقه وحبِّه إلى الآنسة "مي" من خلال نظامٍ من لغة جسده وتعابير وجهه وهيئته المضطربة. ويتبيَّن لنا أنَّ الالتذاذ بعذوبة الكلام وفقدان التركيز في معناه واللجلجة في الردَّ على سؤال حول الآنسة كلّها يعبِّر عن حبّه تعبيرًا بالصمت لا باللسان. وحينما وَعَدَ الأستاذُ طه حسين بتعريفه إلى الآنسة "مي" سُرَّ كثيرًا ولكن لم يبزر هذا السرور والفرح وترقَّب انجاز هذا الوعد وبما أنَّ الأستاذ نسي وعده ومُرَّ على هذا النسيان مرورًا ولكن خجل طه حسين واستحيا من تذكيره بالعهد وأضرب عن تذكارها وهذا الاستحياء أيضًا يدلّ على عفَّة الحب وصداقته. فنجد أنِ السكوت هنا أوضح معنى من الكلام. وما يجدر بالذكر أنَّ، بلاغة الصمت لا تخلو من دلالة تتصل بوعى المتلقي من خلال التفسير والتبيُّن. ومن هذا المنطلق نرى أنَّ وعي الأستاذ لعب دورًا هامًا في تفسير واستجلاء المعاني الكامنة وراء صمت طه حسين؛ لأنَّه حينما خاطب الأستاذ طه حسين سائلًا عنه: ألم أعدك بتقديمك إليها؟ ردَّ طه حسين على هذا السؤال بتعثُّر اللسان وتراجعه. فإنَّ هذا التردد وعدم الطلاقة في الإجابة قد جعل تأثير الجواب على المخاطب أقوى وأدلّ مما يكون عليه بدونه. ومن خلال هذا الصمت يتبيَّن

[١]- طه حسين، **الأيام**، ص٤٣٢.

بعض سمات طه حسين الأخلاقية أيضًآ فهو متخلِّق بصفة الحياء والرزانة، بما أنَّه حمل نفسه على المكروه وأضرب عن ذكر الآنسة "مي" إلى أن تفرَّسَ الاستاذُ هذا الحب من، بلاغة صمته.

٧. سكوت طه حسين احتفاظًا بسمعة الأخوان

قد عبِّر لنا طه حسين في الموقف الآخر بصمته وبدمعه عن آلامه التي لايراها جديراً بالإفصاح. قُرِأَ عليه ثلاث رسائل التي ملأت قلبه حزنًا وأضاف إلى كآبته كآبة. أوجَعَ قلبه هذه المرة سلوك أخويه غير المتوقع والمزعج ومع ذلك لم يتحدَّث عمّا آلمه احتفاظًا بسمعة أخويه. قد وصف طه ذلك الموقف قائلاً: «وعودة الفتى إلى أروبا تتقرَّر ويغدو على الجامعة ذات يوم فيُقرَأ عليه كتابان، ثم يروح إلى منزله فيُقرأ عليه كتاب ثالث كان قد حمله البريد صباح ذلك اليوم. وتملأ هذه الكتب الثلاثة قلب صاحبنا غمًّا وهمًّا وبغضًا للحياة وضيقًّا من الناس وتُلقي على نفسه ووجهه غشاءً صفيقًا من الكآبة ينكره الرفاق. ويُنكره علوي باشا رحمه الله حين يراه يركب القطار ويرى على وجهه هذا الغشاء الكئيب فيهمس في أذنه: مالي أراك محزونًا كئيباً. وقد كنت أقدِّرُ أن أراك اليوم أشدَّ ما تكون ابتهاجًا وإشراقًا ... ألا يَسُرُّك أن تعود إلى فرنسا؟ ولم يُجب الفتى ... ولكنَّ دمعتين تنحدران على خدَّيه. وإذا علوي باشا يضمّه إليه ويقبِّل جبهته قبلة ملؤها الحنان والبرّ لم ينسها قطّ. ويمضى القطار وقد سكت البكاء عن الفتى. ولكنَّ هذه الكتب الثلاثة لم تسكت عنه، وإنما رافقته أثناء سفره كلّه ملحّة عليه بالعذاب، حتى لكانت جديرةً أن تبغِّضَ إليه نفسَه. كان أول هذه الكتب الثلاثة من علوي باشا إلى أكبر إخوة الفتى ذاك المطربش ينبئه فيه بأنَّ الظروف المالية للجامعة قد فرضت عليها أن تردّ بعثتها إلى مصر كارهة، وأنَّه حريص أشدّ الحرص على أن يتمّ أخوه درسه لأنَّه يتوسم فيه خيرًا ويكره أن يعود قبل أن يحقِّق أمله من السفر إلى فرنسا، ويقترح تمنحه للفتى ويتبرع هو بالنصف الآخر حتى يبلغ الفتى أربه ويعود قد ظفر بالدرجات الجامعية الفرنسية ويصبح أستاذا في الجامعة. كان هذا الكتاب جديرًا أن يملأ قلب الفتى سرورًا وبشرًا وشكرًا لذلك الرجل الكريم النبيل ولكن ردّ أخيه على هذا الكتاب محا من قلبه كلَّ السرور وكلَّ بشرٍ وإن لم يمحُ منه الشكر الدائم والاعتراف بالفضل والجميل لذلك الرجل الكريم ... كان ردّ أخيه بشعًا حقًّا كان يعتذر فيه عن الأسرة بأنها فقيرة لاتستطيع أن تستجيب لما تراد عليه. .. وهي تطلب إلى الباشا أن يستعين بالسلطان على

تعليم هذا البائس، فإن لم يجد إلى ذلك سبيلًا فليردّه إلى مصر وليستبق رعايته له وعطفه عليه. وكذلك رأى الفتى رجلا غريباً مستعدًا للقيام ببعض نفقته في أروبا، وأخاً قريباً كارهاً لبعض ما يطلب إليه من ذلك. والغريب أنه لم ينبأ عن أمر هذا التبرع من علوي باشا أباه ولا أخاه الشيخ وإنما كتم القصة عن الأسرة كلّها وكان له عذره في هذا الكتمان. فقد كان أبوه يرسل إليه بين حين وحين جنيهات تبلغ العشرة مرة وتزيد عليها مرة أخرى ويكلّفه أن يرسلها إلى أخويه في أروبا معونة لهما على الحياة. فكان يتلقّى هذه الجنيهات فإذا استقرّت في يده لم يسهل عليه إرسالها إلى أروبا وإنما أنفقها في بعض شأنه هو. أما الكتاب الثالث فكان من أكبر إخوته ذاك يودِّعه ويتمنّى له النجح والتوفيق ويستردّ غطاء عينيه الذهبيّ لأنَّه كان شديد الحاجة إليه. وما أيسر ما ردَّ الفتى ذلك الغطاء الذهبي وعاد إلى غطائه ذاك الرخيص الحقير الذي لم يكن ثمنه يزيد على قرشين اثنين. ولكنَّ كتاب أخيه في أمر ذلك الغطاء قد أضاف إلى حزنه حزنًا، وإلى ألمه ألمًا، وعاد إلى فرنسا سعيدًا محبورًا، ولكنَّه مع ذلك كان مزوَّدًا بمقدار من الشقاء غير قليل. ولم ينسَ صاحبنا قط أنه أجلس في مكانه من القطار حين، بلغ روما وقد انتصف الليل، فلم يبرح مكانه ذلك إلى جانب النافذة إلا حين، بلغ القطار باريس بعد ثلاثين ساعة كاملة لم يتحرَّك، وإنَّما كان أشبه بمتاع قد ألقي في ذلك الموضع وانتظر حتى يبلغ القطار غايته لينقل إلى موضع آخر. لم يتحرك وكان أشبه شيء بالمتاع، ولكنَّه كان متاع مفكر. يفكر مرة فيما حفظ من قول أبي العلاء أنَّ العمى عورة، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقَّق من أنَّ ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تُسترا. ويفكر مرة أخرى في الفقر والغنى، وفي الذين لايعرفون كيف ينفقون ما يتاح لهم من المال والذين لايجدون ماينفقون وفي الذين تسمو هممهم إلى أكثر من إقامة الأود وستر الجسم وتغطية العينين المظلمتين إلى الاغتراب في طلب العلم ثم لايجدون أيسر ما يحتاجون إليه في ذلك. يبخل عليهم القادرون ويبخل عليهم الأقربون ويهمّ بالإحسان إليهم بعض الأخيار فيردون عن ذلك ردًّا»[1].

يقول محمد بني يونس: «كل إيماءة وحركة من أطرافك تشكل لغة بحد ذاتها، ويكفي أن تراقب شخصاً ما لتفهم من حركات رأسه وأصابعه ما يريد أن يقول، وتعرف من طريقة جلوسه وملامح وجهه حالته

[1]- طه حسين، **الأيام**، صص٥٦٥-٥٧٠.

النفسية»[١]. وفي هذا الموقف من صمت طه حسين قد فهم "علوي باشا" كآبة طه حسين لا من كلامه، بل من صمته ولغة جسده. «إذ إنَّ الوجه هو المرآة التي تعكس ما يختلج في النفس البشرية من أفكار وما يعتري الإنسان من عواطف، فعندما تتأمل في وجه إنسان فإنك تكتشف ما يفكر فيه»[٢]. وحينما استفهم "علوي باشا" عمّا أحزن "طه حسين" لم يفصح عن السبب ولم ير هذا السؤال قابلًا لأن يجاب. والحقيقة أنَّ الصمت في هذا الموقف هو أكثر دلالة على المعنى وأكثر، بلاغة من الكلام. وهذا الصمت يوصل المعاني العديدة التي يعجز الكلام عن بيانها وأيضا هو سمة لعلو شخصية طه حسين ونضجه الفكري والعقلي. فأظهر طه حسين حزنه، بلغة غير لفظية ولم يستخدم جهاز الكلام هنا. لأنَّ مضض الذى بغَّض إليه حياته موجَّه إليه من جانب أخيه وهو لايصدِّق ما فعله أخوه وما كتمه عن طه حسين وعن الأسرة. لأنَّه يرى رجلًا غريبًا مستعدًا للقيام ببعض نفقته في أروبا، وأخًا قريبًا كارهًا لبعض ما يطلب إليه من ذلك. وهكذا يضيف إلى عجبه وإلى ألمه أنَّ أخاه كتم أمر هذا التبرع عنه وعن الأسرة كلها وحين نقرأ سبب هذا الكتمان يكشف شناعة فعل الأخ أكثر فأكثر لأنَّه كان يسرق الجنيهات التى كان أبوه يرسل إليه وهو ينفقها في بعض شأنه وخلافًا لتكليف الأب كان لايرسل الجنيهات إلى أخيه في أروبا. طه حسين أحسَّ بالخجل لهذه التصرفات غير اللائقة فلذا لايُعبِّرُ عمَّا آلمه ولايصرّح به ولكن الاتصال الصامت قام بتبادل المعانى وبإبراز العواطف المكنونة، ومن هذا المنطلق نطقت عينه وأخبرت عن العواطف التى خالجت قلبه ويفهم علوى باشا بما في نفسه من الحزن والابتئاس ومع ذلك لم يفهم ما أحزن طه حسين بالضبط. وكان البكاء بين يدي علوى باشا هو الأداة التي نقلت المعنى. «لأنَّ البكاء والنشيج هما تعبيران عالميان على نحو واضح، وهما يعبِّران عن الأشكال المعتدلة أو الأكثر أزمات من الأسى أو الحزن أو الفجيعة»[٣]. يرى طه حسين أنَّ الصمت في هذا المقتضى أنسب من الكلام ولغة جسده تعبِّرُ عفويًا عن المعاني المتعلقة بهذا الصمت المؤلم؛ فالصمت في هذا الموقف يدلّ على عاطفة طه الوقّادة وحرصه على صيانة سمعة أخويه.

---

[١]- محمد محمود بني يونس، **سيكولوجيا الواقعية والانفعالات**، ص٣٤٠.

[٢]- أسامة جميل عبد الغني، **لغة الجسد في القرآن الكريم**، ص٤٦.

[٣]- جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، ص١٦٥.

٨. سكوت طه حسين تغافلًا واحتمالًا

وفي موقف آخر وصف طه حسين صمته وصبره تجاه ردود الفعل البشعة حيث يقول: «كان يذكر دائمًا قول أبي العلاء في آخر كتاب من كتبه أنَّه رجل مستطيع بغيره، وكان يرى نفسه مستطيعاً بغيره دائماً، ويحتمل في سبيل ذلك من غيره هذا الذي يتيح له الاستطاعة ألواناً من المشقة وفنونًا من الأذى دون أن يُنكرَ منها شيئاً، فهو مكرَه على احتمالها إكراهًا، وهو مخيَّرٌ بين أن يقبل ما يكره من غيره من الذين كانوا يعينونه على ما يريد أو يرفضه فيُضطرُّ إلى العجز المطلق اضطرارا، ويضيع حياته في باريس، بل حياته كلّها في باريس أو غير باريس. وكيف السبيل له إلى أن يذهب ألى السوربون ليسمع الدروس فيها إذا لم تعنه على ذلك هذه السيدة التى لم يكن من معونتها بدٌّ، والتي كانت ترفق به أحيانا وتعنف به أحيانا أخرى وربما صحبته من البيت إلى الجامعة دون أن تلقي إليه كلمة أو يسمع لها صوتًا، وإنما كانت تعطيه ذراعها وتمضى معه صامتة كأنما كانت تجرّ متاعًا لاينطق ولايفكّر، حتى إذا، بلغت قاعة الدرس أجلسته إلى مائدة من موائدها، وانصرفت عنه إلى خارج القاعة فانتظرت حتى إذا فرغ الأستاذ من درسه أقبلت عليه فأقامته من مجلسه، ومضت به إلى بيته، حتى إذا انتهت به إلى غرفته أدخلته فيها وأغلقت من دونه الباب، وهي تقول له في صوت خاطف: إلى اللقاء في ساعة كذا من النهار»[1].

«وعلى الرَغم من أنَّ الكلام هو الأصل، إلا أنَّ هناك حالات يكون فيها الصمت أفضل، وذلك إذا كان الكلام مفضياً إلى شرٍ وفتنة. فالأصل أن يتكلَّم الإنسان في الخير، فإن لم يستطع فعليه بالصمت[2]. وهذا ما يفهم من قوله تعالى: ﴿**فَلْيَتَّقُوا اللَّهَ وَلْيَقُولُوا قَوْلاً سَدِيداً**﴾[3].

وبما أنَّ طه حسين كان ضريرًا فهو كان مفتقرًا إلى الآخرين لما يريد أن يفعل وهو كان يصبر على أنواع من المشقات في هذا المجال. صمتُ طه حسين في هذا الموقف ليس صمتًا اتصاليًا، بل يعتبر مانعًا عن الإفصاح والإبانة بما خالج قلبه من الحزن والضيق. معنى الصمت في هذا الموقف غامض ويتضمن شيئًا من

---

[1]- طه حسين، **الأيام**، صص٥٧٧-٥٧٨.

[2]- عودة عبدالله، "**الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن الكريم والسنة النبوية**"، مجلة المسلم المعاصر، ص٢٥.

[3]- النساء/٩.

السَخَط والانزجار. استخدم طه حسين الصمت حتى يُخفيَ ما في ضميره من الكراهة تجاه البشاعة والعنف والتحقير. فهو كان يجحد ويحتمل هذه المشقات ولايعبر عن اعتراضه بالكلام حتى لا يحرم من فعالياته. فهو الذي قام بإدارة انفعالاته بالصمت وفضَّل مشقات التعلمَّ على راحة مع الجهل فلذا يعدّ هذا الصمت أفضل ردٍّ على الإهانة.

كما قال "غرسطة": «إنَّ كتاب "الأيام" ليعتبر فصلاً رئيسياً في تاريخ التربية، والصور التي يرسمها للقاريء مرسلة على نحو رائع يبلغ أقصى ما يمكن أن يبلغه العمل الأدبي من الصدق: وهي أنَّه يجعل القراء جميعاً، مهما، بلغ بُعدهم عن الوسط الذي تمثله هذه الصور، وعن الناس الذين كتبت لهم، يتمثلون أنفسهم في صفحاته، ويحسون أنَّهم المعنيّون بما يقرأون من كلام»[١].

وعلى رغم من أنَّ رغبة الناس إلى الكلام أكثر من رغبتهم إلى الصمت ولكن قد تفرَّس طه حسين أنَّه لا طائل لاستخدام الكلام في هذا المجال فضبط نفسه وصان لسانه عن التعبير لأنَّ التعبير عن المكاره كان يجعل الظروف أسخف مما هي عليه ويولد التنافر والحقد. فهو صبر وتجنَّب عن الاحتجاج والشكاية حتى يرى نتيجة صمته وصبره. أطاق طه حسين أنواعًا من الهموم والعناءات وأبرز، بلاغته بصمته. فهو تسامح وتغافل عن سلوك الآخرين غير اللائق حتى لايحرم من تحصيل العلم في باريس. فهو كان يستاء من السيدة التي صحبته من البيت إلى الجامعة دون أن تتكلَّم ببنت شفة معه وكانت تجرّه كأنها تجر متاعًا لا إنسانًا. كان طه حسين يعاني من تصرفات كهذه دون أن يعبِّر عن انزعاجه الداخلي. أجاد طه حسين في استخدام الصمت وتحلَّى بهذه الشيمة إذ لا يرى موضعًا للتكلم والتفاهم. وهكذا تبيَّن أهمية الصمت وإيجابياته في هذا الموقف. نستنبط مما قيل أنّ الصمت فنٌ لايحسنه كل انسان ولكن اتسع قلب طه حسين لتوظيف الصمت وتحمل مرارته في هذا الموقف. وهذا الصمت سمة لشخصية طه الرزينة وجديرٌ بالتقدير والاقتداء.

---

[١]- غومس غرسطة، ومؤنس حسين، "**كتاب الأيام والمكان في تاريخ النشر العربي**"، ص٢٤٥.

النتيجة

استعرضنا في هذه الدراسة مواقف صمت طه حسين في "الأيام" وقمنا باستجلاء معانيه وبيان دلالاته. وإنّنا خاتمةً لهذه الدراسة وإجابةً عن الأسئلة التي طرحناها في المقدمة نسجّل أهم النتائج التي تم التوصل إليها:

١- وظيفة الصمت في الأيام تنقسم إلى قسمين متناقضين؛ إيصال المعنى وإخفائه وهذه هي، بلاغة طه حسين التى تساعده في تفعيل المعنى المناسب للصمت وتوظيفه في مقتضى الحال المناسب. فهو استخدم الصمت ولغة الجسد مِراراً للتعبير عن آماله وهكذا تحلَّى بشيمة الصمت وتحمَّل مرارته تَكراراً حتى لا يفوه بالشكاية عن آلامه.

٢- لصمت طه‌حسين تأثيرات شعورية وإيجابية في بناء العلاقات الوديّة بين أفراد العائلة والتخفيف من آلامهم ودفع البغضاء والكراهية. وهكذا الصمت كان علامة على علو شأن طه حسين ومناعته وإشفاقه على الآخرين واحترامه للأشخاص وترفعّه عن الدنايا.

٣- أحياناً يعبِّر الصمت المقترن بدلالة الجسد وتعابير الوجه عن المعاني تعبيراً يعجز عنه الكلام و هكذا قد يعبِّر الصمت المقترن بدلالة الجسد وتعابير الوجه عن الأحاسيس والخلجات النفسية تعبيراً تعجز عنه اللغة اللفظية.

٤- هذه المقالة تجتلي وتُبيِّن أهمية "الصمت" ودوره في التعرُّف إلى شخصية الآخرين علاوة على أهمية كلامهم.

٥- يمكن التعرُّف إلى شخصية الآخرين على أساس صمتهم. والإنسان مسؤول عن صمته كما هو مسؤول عن كلامه؛ فهو يُؤخَذُ على صمته أو يُشاد به.

قائمة الْمصادر والمراجع

أ. الكتب:

١. ابن بابويه، محمد بن علي، **من لا يحضره الفقيه**، ٤جلد؛ ط٢، قم: دفتر انتشارات اسلامى، ١٩٩٢م.

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، (د.ت)، محقق: جمال الدين ميردامادي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٣م.

٣. أبوعياش، نضال، **الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق**،(د.ط)، فلسطين: كلية فلسطين التقنية، ٢٠٠٥م.

٤. أوزياس، جان ماري، **البنيوية**،(د.ط)، ترجمة: ميخائيل فحول، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٢م.

٥. بني يونس، محمد محمود، **سيكولوجيا الواقعية والانفعالات**،(د.ط)، عمان: دار السيرة،٢٠٠٧م.

٦. حسين، طه، **الأيام**،(د.ط)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٦م.

٧. الشحود، علي بن نايف، **في أصولِ التَّرْبِيَةِ الإسْلامِيَّةِ**؛(د.ط)، ماليزيا: بهانج- دار المعمور، ٢٠٠٩م.

٨. علي السيد، عزالدين، **الحديث النبوي من الوجهة البلاغية**،(د.ط)، القاهرة: دار الطباعة المحمدية،١٩٧١م.

٩. موسى أحمد، محمد الأمين، **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**،(د.ط)، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٣م.

١٠. ويلسون، جلين؛ **سيكولوجية فنون الأداء**؛(د.ط)، تر: عبدالحميد، شاكر؛ الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٠م.

ب. الدوريات:

١. الحصناوي، سامي محبس، "**مفهوم الصمت في العرض المسرحي**"، نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، العدد ٧-٨، ٢٠١٣م، صص ١-٢٢.

٢. خالد، علي دريد، "**قراءات فلسفية وتربوية في فكر طه حسين**"، مجلة التربية والعلم، جامعة موصل، المجلد٢٠، العدد ٣، ٢٠١٣م، صص٢٣١ – ٢٥٩.

٣. عبدالله، عودة، "**الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن الكريم والسنة النبوية**"، مجلة المسلم المعاصر، العدد: ١١٢، ٢٠٠٤م، صص١٠٣ – ١٣٣.

٤. غرسطة غومس، ومؤنس، حسين، "**كتاب الأيام والمكان في تاريخ النشر العربي**"، المعهد المصري للدراسات الاسلامية مدريد، العدد ٢، ١٩٥٢م، صص٢٤٠ – ٢٥٢.

٥. قلته، كمال، "**الأيام والاعترافات بين طه حسين و روسو**"، الجديد، العدد ٧٧، صص٢٩-٣١.

٦. كمال خضر، عادل، "**التحليل النفسي للقول الشائع، السكوت علامة الرضا**"، نشرة الثقافة النفسية، العدد: ٢٠، وكالة كلية الآداب لشؤون خدمة المجتمع وتنمية البيئة _ جامعة بنها، (د.ت).

٧. الميالي ، سافرة ناجي، "**الصمت في نصوص اللامعقول**"، إطروحة الدكتوراه غير منشورة بغداد: جامعة بغداد، ٢٠٠٤م.

ج. المواقع الإلكترونية:

١. توانسة، محمد السيد جاسم، "**سافرة ناجي تبحث عن سرّ الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللغات والمشاعر تكمنان في الصمت**"، جريدة الزمان اللندنية، منشورة في: www.touwensa.com، (٢٠١١م).

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة الثامنة، العدد السادس والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٦هـ. ش/٢٠١٨م

صص ١٢١- ١٤٦

البديعُ بين الطَّبعِ والصَّنعةِ في «طبقاتِ الشُّعراءِ والبديعِ» لابن المُعتزِّ

وضحى يونس*، مُصطفى أحمد الحسن**

الملخَّصُ:

يسعى هذا البحثُ إلى معالجة إشكاليَّة البديع في نقد ابنِ المعتزِّ (ت٢٩٦هـ) في ظلِّ قضيَّةِ الطَّبعِ والصَّنعةِ، بعد أنْ اتَّهَمَهُ باحثون كُثرٌ بأنَّهُ أوَّلُ مَن ساعدَ على كثافةِ الزَّخرفةِ الشَّكليَّةِ في التُّراثِ العربيِّ؛ لأنَّهُ حدَّدَ عناصرَ المذهب البديعيِّ، ويرجعُ الاضطرابُ في الإلمامِ بمفهومِ البديعِ عند ابنِ المعتزِّ إلى عدمِ التَّمييزِ بين البديعِ بوصفِهِ منهجاً نقديّاً يعتمدُ البُعدَ الأسلوبيَّ في مُقاربةِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ، والبديعِ بوصفِهِ قيمةً زخرفيَّةً شكليَّةً، ما يعني أنَّ البديعَ يحظى بازدواجيَّةِ الوظيفةِ؛ إذ يسهمُ في الأداء النَّقديِّ فضلاً على إسهامِهِ في التَّشكيلِ الإبداعيِّ للنَّصِّ الأدبيِّ، بمعنى أنَّ هناك فارقاً كبيراً بين البديعِ التَّكوينيِّ والبديعِ النَّقديِّ، وابن المعتزِّ في صنعتهِ لم يكن قصدُهُ التَّأسيس لأحد فنون البيان العربيِّ، وإنْ كان بعضُ الدَّارِسين قد فهمَ منهُ ذلك؛ وإنَّما حاولَ أنْ يتلمَّس مواطن الشِّعريَّةِ في نصوص القُدماءِ والمحدَثين.

إذن، فمِنْ أولى مهام هذا البحثِ التَّحقُّقُ مِن فرضيَّة مفادُها: هل ساعدَ بديعُ ابنِ المعتزِّ على كثافةِ الزَّخرفةِ الشَّكليَّةِ والتَّصنُّعِ في التُّراثِ الأدبيِّ العربيِّ، واتَّجهَ بالنَّقدِ وجهةً شكليَّةً بلاغيَّةً؟ أو إنَّهُ استطاعَ أنْ يرفدَ النَّقدَ بمادَّةٍ مُصطلحيَّةٍ مرنةٍ قابلةٍ للتَّداولِ النَّقديِّ في ظلِّ تحديدِهِ أساليبَ البديعِ في التُّراثِ الأدبيِّ العربيِّ.

كلمات مفتاحيَّة: البديعُ، الطَّبعُ، الصَّنعةُ، التَّصنُّعُ، الشِّعريَّةُ.

---

* مُدرِّسة في قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة تشرين، اللَّاذقيَّة، سورية.(الكاتبة المسؤولة): wadha.younis.sy@gmail.com

** طالب ماجستير في قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة تشرين، اللَّاذقيَّة، سورية. Mostafa.sy526@hotmail.com .

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٧/١٢هـ.ش= ٢٠١٥/١٠/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/٢٠ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٢/٠٩م

المُقدِّمةُ:

يُعدُّ البديعُ أحد أبرز مظاهرِ التَّجديدِ في الشِّعرِ العربيِّ، وقد وُصفتْ هذهِ الحركةُ بأنَّها حركةٌ عنيدةٌ؛ نظراً لإصرارِها على التَّجديدِ في ظلِّ المعارضةِ الشَّديدةِ لها من أصحابِ النُّفوذِ الواسعِ في الأدبِ والنَّقدِ، وقد حدثَ ذلك نتيجة طغيانِ مظاهر الحضارةِ الجديدةِ في العصر العبَّاسيِّ على الحياةِ عامَّةً، وعلى الأدبِ بشكلٍ خاصٍّ؛ إذ تشرَّبَ الأدبُ مظاهرَ الرِّقَّةِ واللِّيونةِ، وغدتْ صنعةُ البديعِ ميداناً للتَّنافس في الإبداعِ، وفي ظلِّ هذا التَّحوُّلِ يمكننا أن نميِّزَ بين اتِّجاهَين في تناولِ البديعِ، **أحدُهما**: ينظرُ إلى البديعِ نظرةً أفقيَّةً؛ أي بوصفِهِ بؤرة مظاهر لُغويَّة مُتعدِّدة تُسهمُ في التَّشكيلِ النَّصِّيِّ. **وثانيهما**: ينظرُ إلى البديعِ نظرةً عموديَّةً؛ أي بوصفِهِ تحقُّقاتٍ بلاغيَّةً مُؤثِّرةً ومداخلَ معياريَّة أدبيَّة؛ إذ عدَّ نُقَّادُ هذا الاتِّجاه البديعَ أداةً كاشفةً عن مواطنِ الجمالِ وأسرارِ الجذبِ في العملِ الأدبيِّ.

ولعلَّنا نميلُ في تناولِ البديعِ عند ابنِ المعتزِّ إلى الاتِّجاهِ الثَّاني، فنراهُ أوَّلَ مَنْ ألَّفَ في البديعِ بمفهومِهِ هذا؛ إذ أدخلَهُ في نقدِ الأسلوبِ الأدبيِّ، وجعلَهُ عاملاً مُهمّاً من عواملِ المفاضلةِ بين الأدباءِ، بمعنى أنَّهُ اتَّخذَهُ مقياساً نقديّاً يعتمدُ البُعدَ الأسلوبيَّ؛ لتمييزِ جيِّدِ الكلامِ من رديئِهِ، ومن ثَمَّ فهو أوَّلُ باحثٍ بحثَ في فنِّ دراسةِ الأساليب وبلاغتِها عن طريقِ البديعِ بنظرةٍ شموليَّةٍ تتجاوزُ الوقوفَ على اللَّفظةِ المفردةِ، ولكنَّ قلَّةً من الباحثِين مَن استطاعَ أنْ يلامسَ هذا الجوهرَ؛ بسببِ عدمِ التَّمييزِ بين البديعِ بوصفِهِ منهجاً نقديّاً يعتمدُ البُعدَ الأسلوبيَّ في مقاربةِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ، والبديعِ بوصفِهِ قيمةً فنِّيَّةً وزخرفةً شكليَّةً، وحتَّى نتحرَّى الدِّقةَ نقول: إنَّ البديعَ في نقد ابنِ المُعتزِّ حَظِي بازدواجيَّةِ الوظيفةِ؛ النَّقديَّة والإبداعيَّة؛ إذ حاولَ أنْ يرفدَ النَّقدَ بمادَّةٍ مُصطلحيَّةٍ قابلةٍ للتداولِ النَّقديِّ تحدُّ مِن تأثُّريَّةِ النَّقدِ وانطباعيَّتِهِ، فضلاً على أنَّهُ جمعَ أساليبَ البديعِ الَّتي كثُرَ استعمالها في أشعار المحدَثين.

أهمِّيَّةُ البحثِ وأهدافُهُ:

يحاولُ هذا البحثُ أنْ يكشفَ النِّقابَ عن إشكاليَّةِ البديعِ في نقد ابنِ المعتزِّ في ظلِّ إحدى أبرزِ قضايا النَّقدِ العربيِّ؛ هي قضيَّةُ الطَّبعِ والصَّنعة، بعد أنْ وُجِّهَ إليهِ الاتِّهامُ بأنَّهُ ساعدَ على كثافةِ الزَّخرفة الشَّكليَّة في الأدب، والجديرُ ذكرُهُ أنَّ النُّقَّادَ لم يختلفوا في أمرِ الطَّبعِ في قديمِ الشِّعرِ ومحدثِهِ؛ وإنَّما وقعَ الاختلافُ في أمرِ الصَّنعةِ منذُ أنْ وُجِدتْ بواكيرُها في الشِّعرِ الجاهليِّ إلى أنْ تحوَّلتْ إلى تصنُّعٍ على يدِ بعضِ الشُّعراءِ المحدَثِين، وقد اتَّضحَ ذلك مِن الإسرافِ فيها؛ إذ لم تصبح قضيَّةً نقديَّةً ومذهباً أدبيّاً إلَّا في العصرِ العبَّاسيِّ، عندما تناولها النُّقَّادُ في نتاجِ الشُّعراءِ، وقسموهُم إلى شعراء مطبوعِين وشعراء مُتكلِّفِين، وركَّزوا على نتاجِ شعراءِ البديعِ بوصفِهِ الوريثَ الطَّبيعيَّ للتَّكلُّفِ.

منهجيَّةُ البحث:

سيتَّخذُ البحثُ المنهجَ الوصفيَّ مشفوعاً بالتَّحليلِ أداةً لهُ لمعالجةِ ما أُثير في المُقدّمةِ من تساؤلاتٍ؛ لأنَّ المعالجةَ تقتضي الوقوفَ عند بعضِ الموادِ الشّعريَّةِ والنَّقديَّةِ، ومِنْ ثَمَّ تحليلها؛ للكشفِ عن أبعادِ اختياراتِ ابن المُعتزِّ ورؤيتِهِ النَّقديَّةِ في هذهِ القضيَّةِ.

١ .الصَّنعةُ رافدُ الطَّبعِ:

شغلتْ قضيَّةُ الطَّبعِ والصَّنعةِ كثيراً مِن أعلامِ النَّقدِ العربيِّ القديمِ، وهذهِ القضيَّةُ لا تقلُّ أهميَّةً عن قضايا النَّقدِ الأخرى؛ إذ إنَّها أغنى قيمةً وألصقُ بطبيعةِ الفنِّ من غيرها؛ لأنَّها تتعلَّقُ بالذَّاتِ المبدعةِ، وبذلك تكون أقربَ إلى روحِ الشّعرِ منهُ إلى صورتِهِ، **فالطَّبعُ** لُغةً هو الخَليقَةُ والسَّجِيَّةُ الَّتي جُبلَ عليها الإنسانُ في كُلِّ شيءٍ، وأمَّا **الصَّنعةُ** فلها اشتقاقاتٌ لُغويَّةٌ كثيرةٌ، منها: (صَنَعَ، الصَّنعةُ، الصِّناعةُ)، وتدلُّ هذهِ الموادُّ، في الأغلبِ الأعمّ، على عملٍ يمارسُهُ الإنسانُ حتَّى يمهرَ فيهِ ويحذقَهُ، خلافاً **للتَّصنُّعِ** الَّذي يعني تكلُّفَ الشَّيءِ، وإظهارَ ما ليس فيهِ والتَّزيُّنَ بهِ(١)، وبناءً على ذلك فإنَّ التَّصنُّعَ يكونُ نقيضَ الصَّنعةِ؛ لأنَّهُ يتطلَّبُ مجهوداً عقليّاً وتكلُّفاً قد يفسدُ على العملِ جمالَهُ الطَّبيعيَّ ورونقَهُ، والجديرُ بالذِّكرِ أنَّ الصَّنعةَ لا تحملُ دلالةً سلبيَّةً، فقد وردتْ في القرآنِ الكريمِ مقرونةً بعظمةِ فعلِ اللهِ سبحانَهُ وتعالى وإتقانِهِ، يقولُ تعالى: ﴿**وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ**﴾(٢). ذكرتْ إحدى التَّفاسيرِ أنَّ هذا الكلامَ يحتملُ أنْ تكونَ فيهِ إشارةٌ إلى دورانِ الأرضِ، وبعدُ فهو غيرُ النَّسفِ الَّذي يكونُ يومَ القيامةِ(٣).

وخلافاً لما هو سائدٌ مِن فكرةِ التَّعارضِ بينَ الطَّبعِ والصَّنعةِ،كانتْ تُسمّي العربُ الشّعرَ صناعةً، ولم تجدْ حرجاً في ذلك؛ إذ لم تعدَّ الصّناعةَ تكلُّفاً وتعمُّلاً، يقولُ ابنُ سلَّامٍ الجُمحيُّ: «وللشّعرِ صناعةٌ وثقافةٌ يعرفُها أهلُ العلمِ، كسائرِ أصنافِ العلمِ والصّناعاتِ: منها ما تَثْقَفُهُ العينُ، ومنها ما تَثْقَفُهُ الأُذُنُ، ومنها ما تَثْقَفُهُ اليدُ، ومنها ما يَثْقَفُهُ اللِّسانُ»(٤). والملاحظُ أنَّهُ قرنَ صناعةَ الشّعرِ بثقافةِ اللِّسانِ، وهذهِ الصَّنعةُ لا

---

(١) يُنظرُ: جمال الدّين ابن منظور، **لسانُ العربِ**، مادَّة: طَبَعَ، مج٤/ ج٣٠/ ٢٦٣٤. و مادَّة: صَنَعَ، مج٤/ ج٢٨/ ٢٥٠٨.

(٢) سورةُ **النَّمل**، الآية ٨٨.

(٣) يُنظرُ: محمَّد سليمان الأشقر، **زبدةُ التَّفسيرِ من فتحِ القديرِ**، ص٥٠٥.

(٤) ابنُ سلاَّم الجُمحيُّ، **طبقاتُ فحولِ الشُّعراءِ**، ج١/٥.

تتأتّى كلَّ مُريدٍ لها إلّا إذا كانَ ذا موهبةٍ وثقافةٍ وتجربةٍ يتعاطى صنعةَ الكلامِ، وهنا أرانا نقولُ: إنَّ **الطَّبعَ** هو الموهبةُ والقدرةُ الفطريَّةُ على فنِّ القولِ، ويرتكزُ على السِّمةِ الفطريَّةِ؛ لكنَّهُ يُصقلُ بالدُّربةِ والمِرانِ. أمَّا **الصَّنعةُ** فهي قدرةٌ ذهنيَّةٌ مُنظَّمةٌ؛ تعني التَّروِّي، وترمي إلى إنجازِ الشَّيءِ المصنوعِ على أتمِّ وجهٍ، وترتكزُ على السِّمةِ المُكتسبةِ، وقوامُها الدُّربةُ والتَّمرسُ والتَّتلمذُ، وهي من مقوّماتِ العملِ الأدبيِّ، فالطَّبعُ وحدَهُ غيرُ كافٍ لإنجاحِ العمليَّةِ الإبداعيَّةِ؛ فلابُدَّ مِن صنعةٍ حتَّى يخرجَ العملُ مستوياً، وبهذا تكونُ العلاقةُ بينهما تكامليَّةً، خلافاً **للتَّصنُّعِ** الَّذي يكون كدّاً للقريحةِ وجهداً لها، وبهِ لا يكونُ الشَّاعرُ شاعراً لأنَّهُ فاقدٌ للمَلَكَةِ الأدبيَّةِ؛ أي الطَّبعِ، وقد اتَّضحَ لنا الفرقُ بين التَّصنُّعِ والصَّنعةِ؛ إذ إنَّ الصَّنعةَ حذقٌ وحرفةٌ؛ وبها يستطيعُ الصَّانعُ أنْ يسترَ أثرَ الفكرِ وملامحَ التَّصنُّعِ، حتَّى لكأنَّ الطَّبعَ هو عمادُ العملِ المقروءِ، ومِن هنا فالَّذين استخدموا الصَّنعةَ فريقان: **فريقٌ** أتقنَها وقنَّنَها فزادَ بها العملَ إبداعاً على إبداعٍ، **وفريقٌ** أسرفَ فخرجَ بها إلى التَّعمُّلِ والتَّكلُّفِ، والأمرُ ذاتُهُ ينطبقُ على استخدامِ أساليبِ البديعِ في الشِّعرِ؛ لأنَّ استخدامَها مقرونٌ بالصَّنعةِ اللَّطيفةِ.

٢. كتابا البديع وطبقات الشُّعراء:

يعدُّ الكتابان من أبرز مؤلَّفات ابن المعتزِّ المطبوعة؛ لاشتمالهما على فكرهِ النَّقديِّ في مسألةِ البديعِ، تلك المسألة الَّتي دارتْ حولها خصوماتٌ كثيرةٌ، فأرادَ أنْ يُفصحَ عن موقفِهِ منها بعد أنْ أخذَ النُّقَّادُ على المحدثِين إكثارَهم من أساليب هذا الفنِّ، ويتلخَّص موقفُهُ في كتابِه "البديع" في أنَّ الأصلَ في البديعِ الاستحسانُ؛ لأنَّهُ يُضفي على الكلامِ مسحةً جماليَّةً تزيدُ مِن وقعِهِ في نفسِ المُتلقِّي، وهو بذلك يُعَدُّ من مزايا الأسلوبِ الجيِّدِ، إلَّا أنَّ حسنَهُ هذا متوقِّفٌ على سلامتِهِ من التَّكلُّفِ وبراءتِهِ من العيوبِ، فإذا صدرَ عن طبعٍ سليمٍ وصنعةٍ لطيفةٍ، كانَ مقبولاً يدخلُ في خصائصِ الأسلوبِ الجيِّد، ومِن هذا المُنطلقِ وظَّفَ ابنُ المُعتزِّ البديعَ في نقدِ الكلامِ والشِّعرِ، ويتَّضحُ ممَّا سبقَ أنَّ لظهورِ مقياس عدم التَّكلُّف سببَين[1]، **أوَّلُهُما**: أنَّ القُدماءَ لم يتكلَّفوا البديعَ، ولم يعمدوا إليه عمداً؛ وإنَّما وجَّهوا عنايتَهُم إلى المعنى والصِّياغةِ بطبعٍ سليمٍ، يقولُ ابنُ المعتزِّ: «إنَّماكانَ يقولُ الشَّاعرُ من هذا الفنِّ البيتَ والبيتَين في القصيدةِ، وربَّما قُرِئتْ مِن شعرِ أحدِهم قصائدُ من غير أنْ يوجدَ فيها بيتٌ بديعٌ، وكانَ يُستحسنُ ذلك منهم إذا أتى نادراً، ويزدادُ حظوةً بينَ الكلامِ المُرسَلِ»[2]، وقد استخدمَ ابنُ المُعتزِّ، هنا، مقياسَ الكمِّ أيضاً على حذرٍ؛ لأنَّهُ سيكونُ لهُ أثرُهُ السَّلبيُّ إذا حجبَ الرُّؤيةَ عن النَّفاذِ إلى جوهرِ العملِ الأدبيِّ، فهذا المقياسُ سينعدمُ إذا

---

(١) يُنظرُ: حامد الربيعيُّ، **مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء**، ص١٢٠-١٢١.

(٢) عبد الله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ٧٤.

حسُنتِ الكيفيَّةُ الَّتي استُخدمتْ فيها أساليبُ البديعِ؛ لذلك سنراهُ يجدُ في أبياتِ المُحدثِين، مع إسرافِهم في تناولِ أساليبِ البديع أبياتاً متميّزةً، فيُكثرُ من إيرادِ أبياتٍ لبشَّارِ بنِ بُردٍ، وأبي نوَاسٍ، وأبي العتاهيةِ، وأبي تمّامٍ(١)؛ إذ حكَّمَ فيها ذوقةُ الفنّيَّ على هدًى من مقياسِ الكمّ. **وثانيهُما**: تبلور مذهبِ البديعِ في القرنِ الثَّاني على أيدي مَنْ سمُّوا بالمولَّدِين والمحدثِين؛ الَّذين أسرفوا في استعمالِ البديعِ، وعمدوا إليهِ عمداً فجرَّهُم ذلك إلى التَّكلُّفِ.

كما لا يمكننا أنْ نتجاهلَ الخصُومة بين القُدماءِ والمُحدثِين الَّتي تُمثِّلُ الدَّافع البعيد الَّذي يقفُ خلفَ نظريَّةِ البديعِ؛ إذ أرادَ ابنُ المُعتزِّ أنْ ينقلَ ساحةَ المعركةِ بينَ القديمِ والمحدَثِ إلى السَّاحةِ الفنيَّةِ الخالصةِ، باحتكامِهِ إلى نقدٍ مؤسَّسٍ، من دون تعصُّبٍ لقديمٍ أو مُحدَثٍ؛ ليتخلَّص ما استطاعَ من هذهِ الثُّنائيَّةِ.

أمَّا عن كتابِهِ "طبقات الشُّعراء"فقوامُهُ النُّصوص الشِّعريَّة المُتخيَّرة؛ إذ يجمعُ ابنُ المعتزِّ بين دفَّتيه اختيارات ما يربو على مئةٍ وثلاثين شاعراً، وهي اختياراتٌ نوعيَّةٌ تنبئُ عن معرفةِ ابن المعتزِّ النَّقديَّة وذوقِهِ السَّليم؛ إذ إنَّها نماذج مؤمثلةٌ مبنيَّةٌ على منهجٍ ذوقيٍّ مؤسَّسٍ، يستندُ في إصدارِ حكم الجودة على أشعار المحدثِين وبديعِهم إلى الطَّبع المُتمثِّل عنده في السُّهولةِ والعذوبةِ والرِّقَّةِ والبُعد عن التَّكلُّفِ والتَّصنُّعِ، وقد حاولَ ابنُ المُعتزِّ أنْ يُثبتَ فيه أنَّ شعرَ المحدثِين جديرٌ بالدِّراسةِ ولا يقلُّ شعريَّةً عن شعرِ القدماءِ، فعندما حاولَ في كتابِهِ "البديع" أنْ ينفي عن المحدثِين إبداعَهم لفنونِ البديعِ، وآثرَ ما جاءَ منهُ مطبوعاً غيرَ مُتكلِّفٍ، آنسَ أنَّه ضيَّقَ عليهم فعادَ في كتابِهِ "الطَّبقاتِ" ليُثبتَ في اختياراتِهِ لأشعارِهم، أنَّ طبعَهم وشاعريَّتَهم لا تقلُّ عن طبعِ القدماءِ وشاعريَّتِهم.

أمَّا عن الأُسسِ النَّقديَّةِ الَّتي اعتمدَها ابنُ المُعتزِّ في كتابِهِ "البديعِ" فلم تكنْ واضحةً تمامَ الوضوحِ، ولم يبيِّنْ سبباً لاستحسانِهِ نماذجَ مِن البديعِ أو رفضِهِ لها سوى ما ذكرَهُ في المُقدِّمةِ؛ مِن أنَّ البديعَ مِن مقوِّماتِ الشِّعرِ الَّتي لا يُستحسنُ الإكثارُ مِنها والإفراطُ فيها، والمُتصفِّحُ لكتابِ "طبقاتِ الشُّعراءِ" يجدُ أنَّ الأحكامَ تقلُّ فيهِ، وربَّما يرجعُ ذلك إلى أنَّهُ أقامَ أُسسَ الكتابِ النَّقديَّةَ على قرارِ أُسسِ كتابِ "البديعِ"، فإذا جاءَ كتابُهُ الأوَّلُ "البديعُ" بينَ التَّنظيرِ والتَّطبيقِ، فإنَّ التَّطبيقَ في الكتابِ الثَّاني "طبقاتِ الشُّعراءِ" كانَ على نطاقٍ واسعٍ، وواضحٌ أنَّ ابنَ المُعتزِّ يتَّجهُ بفطرتِهِ النَّقديَّةِ وطبعِهِ إلى اختيارِ نماذجَ تدخلُ ضمنَ إطارِ عمودِ الشِّعرِ، أمَّا عن خروجِ المُحدثِين على الطَّبعِ فلم يذكرْ ذلك صراحةً؛ وإنَّما رفضَ نماذجَ مُتكلِّفةً؛ لأنَّهُ يرى الشِّعرَ يخاطبُ القلبَ من أسهلِ الطُّرقِ، ويرى أنَّ أغلبَ أشعارِ القُدماءِ صادرةٌ عن طبعٍ، وبعدُ

---

(١) يُنظرُ: **المصدر السَّابق**، ص ٩٦ و١٠٢ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٧ و١١٩ و١٢٠ و١٢٣ و١٣٣ و١٣٤ و١٤٢ و١٤٣.

فهو ينفرُ مِن كُلِّ ما يسلبُ الشِّعرَ بساطتَهُ ويبعدُهُ عن عفويَّتِهِ ويعقِّدُهُ، وهنا نقولُ: إنَّ الأُسسَ، الَّتي بنى عليها ابنُ المعتزِّ أحكامَهُ، جماليَّةٌ تتَّصلُ بأساليبِ البديعِ؛ فالعربُ كانتْ تنظرُ في نتاجِ الشُّعراءِ بمنظورين؛ إمَّا أنْ تُفسِّرَ إبداعَهُ في ضوءِ مذهبِهِ الفنِّيّ، وإمَّا أنْ تبحثَ في تناسبِ المعاني الجزئيَّةِ للمعنى الكليِّ بشيءٍ يُنبئُ عن فطنةِ الشَّاعرِ وحنكتِهِ الفنِّيَّةِ في بناءِ شعرِهِ، والنَّقدُ الجماليُّ يترفَّعُ عن كلتا النَّظرتَين؛ لأنَّه يتَّسمُ بالنَّظرةِ الشُّموليَّةِ أكثر من دخولِهِ في الجزئيَّاتِ، وابنُ المُعتزِّ بوصفِهِ شاعراً حَكَمتْ عليهِ في نقدِهِ النَّظرةُ الشُّموليَّةُ أكثر من غيرِها.

٣. مفهومُ البديعِ عند ابن المُعتزِّ:

يمكنُ أنْ نتتبَّعَ مفهومَ البديعِ عند ابنِ المُعتزِّ على المحورَين الأُفقيِّ والعموديّ، ونقصدُ بهذين المحورين أنَّ المحورَ الأفقيَّ يمكنُ أنْ نتتبَّعَهُ في هيكليَّةِ الكتاب؛ إذ تُمثِّلُ التَّأثُّرَ بزخرفِ الحياةِ وترفِها الماديّ في العصرِ العبَّاسيّ، وقد عدَّتْ أغلبُ الدِّراساتِ كتابَ البديعِ المولودَ الشَّرعيَّ لهذا العصرِ، بما فيهِ من زخارف حسيَّةٍ، وبأنَّه أوَّلُ كتابٍ ينحو نحو استقلالِ هذا العلمِ البلاغيّ[(١)]؛ إذ حاولَ فيه مؤلِّفُهُ أنْ يُؤسسَ علمَ البديعِ، ويحصي مظاهرَهُ، وهذهِ النَّظرةُ لا يمكنُ تجاهلُها؛ لأنَّ ظاهرَ الكتابِ يُوحي بها، فالكتابُ يتناولُ موضوعَ البديعِ، وقد قَسمَهُ قسمين؛ قسمٌ أودعَهُ أنواعَ البديعِ الخمسةِ، وهي: الاستعارةُ، والتَّجنيسُ، والمُطابقةُ، وردُّ العجزِ على الصَّدرِ، والمذهبُ الكلاميُّ[(٢)]. وقسمٌ أفردَهُ لمحاسنِ الكلامِ والشِّعرِ، وهي: الالتفاتُ، والاعتراضُ، والرُّجوعُ، وحسنُ الخروجِ، وتأكيدُ المدحِ بما يشبهُ الذَّمَ، وتجاهلُ العارفِ، وهزلٌ يُرادُ بهِ الجدُّ، وحسنُ التَّضمينِ، والتَّعريضُ والكنايةُ، والإفراطُ في الصِّفةِ، وحسنُ التَّشبيهِ، ولزومُ ما لا يلزمُ، وحسنُ الابتداءِ[(٣)]، وهذا التَّقسيمُ يمثِّلُ نوعاً مِن التَّنظيمِ المنهجيّ، والمُلاحظُ عليهِ أنَّ ابنَ المُعتزِّ لم يكنْ مُتشبِّثاً بهِ؛ لأنَّه لم يُشِرْ إلى سببٍ دعاهُ إليهِ؛ لذلك نراهُ يقولُ: اقتصرنا بالبديعِ على الفنونِ الخمسةِ اختياراً من غيرِ جهلٍ بمحاسنِ الكلامِ، فمَنْ أحبَّ أنْ يقتدي بنا فليفعلْ، ومَنْ أضافَ شيئاً فلهُ اختيارُهُ[(٤)]. قسمَهُ قسمين مِن دون تحديدٍ لمسوِّغاتِ الفصلِ بينهما، وكأنَّ البديعَ خارجٌ عن محاسنِ الكلامِ والشِّعرِ، ويزدادُ الشَّرخُ بينهما عندما يُدْرِجُ الاستعارةَ في القسمِ الأوَّلِ، والتَّشبيهَ في القسمِ الثَّانيّ، مع العلم أنَّهما يرتبطان

(١) يُنظرُ: عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربيَّة، علم البديع**، ص ١٦.

(٢) يُنظرُ على التَّوالي: عبدالله بن المعتزِّ، **البديع**، ص ٧٦ و١٠٧ و١٢٤ و١٤٠ و١٤٧.

(٣) يُنظرُ على التَّوالي: **المصدرُ السَّابقُ**، ص ١٥٢ و١٥٤ و١٥٤ و١٥٥ و١٥٧ و١٥٧ و١٥٨ و١٥٩ و١٦٠ و١٦٢ و١٦٦ و١٧٥و١٧٦.

(٤) يُنظرُ: **المصدرُ السَّابقُ**، ص ١٥٢.

معاً بالمكوّن الدّلاليّ ذاتِهِ؛ أي تشكيل الصُّورة، والجديرُ ذكرُهُ أنَّ الصُّورةَ المُركَّبةَ في عصرِ ابنِ المُعتزِّ لم تكن مقياساً للشّاعريَّةِ؛ وإنَّما كانتِ الصُّورةُ التَّشبيهيَّةُ مِن أهمّ معاييرِ الشّاعريَّةِ، وعلى الرُّغمِ مِن ذلك فإنَّهُ لم يولِها اهتماماً بقدرِ الاهتمامِ الَّذي أولاهُ للاستعارةِ، وقد لاحظنا ذلك عندما وضعَ الاستعارةَ في القسمِ الأوَّلَ مِن الكتابَ وجعلَها أمَّ أبوابِ البديعِ، فأخذت ثلث مساحة الكتاب، ووضَع التَّشبيهَ في القسمِ الثَّاني وجعلَهُ مُلحقاً بأبوابِ البديعِ، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّهُ يدلُّ على أنَّ مبتغى ابنِ المُعتزِّ تحديدَ الخصائصِ الأسلوبيَّةِ لشعرِ المُحدثِين؛ أي الأدواتِ التعبيريَّةِ الأكثر وروداً في أشعارِ المُحدثِين، فضلاً على فاعليَّتها في إنتاج الصُّورة الشِّعريَّة، وحديثُهُ الموجزُ عن التَّشبيهِ لا يعني أنَّهُ لا يُشكِّلُ أثراً كبيراً في البيانِ العربيّ، وإنَّما أرادَ أنْ يختصَّ بالحديثِ عن الأدواتِ التَّعبيريَّةِ الَّتي شكَّلتْ محورَ الخُصومةِ حسب أهميتها.

أمَّا عن المحورِ العموديّ فتقفُ خلفَ نظريَّةِ البديعِ خصومةُ القُدماءِ والمُحدثِين؛ إذ أرادَ ابنُ المُعتزِّ من كتابِهِ تحديدَ عناصر الخصومةِ، ولعلَّنا لا نبالغُ إذا قُلنا: إنَّ كتابَهُ كانَ نقطةَ البدءِ في إثارةِ حركةٍ نقديَّةٍ دارتْ رحاها حولَ مذهبِ بشَّارِ بنِ بُردٍ، ومسلمِ بنِ الوليدِ، وأبي تمَّامٍ، ويتَّضحُ ذلك من الكُتبِ الَّتي أُلِّفتْ بعده، وقد كانَ موقفُهُ من الصّراعِ واضحاً، فهو الدِّفاعُ عنِ القُدماءِ، وإرجاعُ الفضلِ إليهم في أساليبِ البديعِ الَّتي ادَّعاها المُحدثون لأنفسِهم، لذا قالَ: «ليُعلمَ أنَّ بشَّاراً، ومُسلماً، وأبا نواسٍ، ومَنْ تقيَّلَهم، وسلكَ سبيلَهم لم يسبقوا إلى هذا الفنِّ...»[١]. وبذلك يكونُ موقفُهُ معتدلاً؛ لأنَّهُ لم يرفضْ تلك الأساليبَ؛ وإنَّما ربطَها بالتُّراثِ بوشائج فنِّيّةٍ، يقولُ: «قدَّمنا في أبوابِ كتابِنا هذا بعضَ ما وجدنا في القرآنِ، واللُّغةِ، وأحاديثِ رسولِ اللهِ(ﷺ)، وكلامِ الصَّحابةِ، والأعرابِ، وغيرِهم، وأشعارِ المُتقدِّمين من الكلامِ الَّذي سمَّاه المُحدثون البديعَ»[٢]. هذان النَّصَّان يطرحان قضيَّةً إشكاليَّةً؛ هي قضيَّةُ الصّراعِ، وهو صراعٌ بينَ التَّقليدِ والتَّجديدِ، وما يؤكِّدُ لنا ذلك أنَّ النَّصَّ يحملُ مؤشّراتٍ حجاجيَّةً؛ أي مناظرةً بينَ فريقين على طرفي نقيضٍ[٣]، وإنْ كانَ خطاباً هادئاً يُقدِّمُ القضيَّةَ بأسلوبٍ رفيعٍ بعيدٍ عن إقصاءِ الرَّأيِ الآخرِ؛ إذ تبرزُ فيهِ علاماتُ التَّقديرِ واحترامُ الشُّموليَّةِ.

في المُجمل يمكن أنْ نقولَ: إنَّ ابنَ المُعتزِّ استطاعَ أنْ يكشفَ بصنيعِهِ هذا عن حقيقةِ التَّجديدِ في العصرِ العبَّاسيّ بطريقةٍ لَبِقةٍ، ويفتحَ مجالاً للموازناتِ بينَ القُدماءِ والمُحدثِين، ويمكِّنَ النُّقَّادَ من التَّفاعلِ مع الشِّعرِ المُحدثِ في ضوءِ مقاييس نابعةٍ من متون أشعار المُحدثِين، ومن هذا المُنطلقِ يكونُ هناك

---

(١) عبد الله بن المعتزّ، **البديعُ**، صـ٧٣.

(٢) **المصدرُ السَّابقُ**، صـ٧٣.

(٣) يُنظر **المصدرُ السَّابقُ** ، مقدمة المحقق، صـ ٥٨.

تقاربٌ بينَ البديعِ والأسلوبيَّةِ؛ لأنَّ الأسلوبيَّةَ، ولاسيَّما النَّقديَّةُ منها، تعملُ على اكتشافِ طبيعةِ العناصرِ اللُّغويَّةِ الَّتي جُمِعتْ تحت نسقٍ متَّصلٍ، وترفضُ ربطَ النَّصِّ بعواملَ خارجيَّةٍ، فالأسلوبيَّةُ بما تملكُهُ من منهجٍ دقيقٍ، تتَّسعُ لكلِّ إبداعٍ ذي طبيعةٍ لُغويَّةٍ، من دون أنْ تبتعدَ عن جماليَّاتِ اللُّغةِ، ومن دون أنْ تعتمدَ على قواعدَ مُسبَّقةٍ جاهزةٍ[١]، وبذلك تكونُ أداةً لفهمِ جوانب التَّميُّزِ والخصوصيَّةِ في النَّصِّ عن طريقِ التَّميُّزِ الحاصلِ في اللُّغةِ؛ لأنَّها تعتمدُ على فكرةِ الاختيارِ والانحرافِ،وعندما نقرأُ نصّاً قراءةً أسلوبيَّةً، فنحنُ نحاولُ أنْ نميزَ الاختياراتِ والانحرافاتِ فيهِ[٢]، وقد أشارَ ابنُ المُعتزِّ إلى هذهِ الفكرةِ عن طريقِ ذكرِهِ بعضَ مواطنِ إخفاقِ الشُّعراءِ في اختياراتِهم، يقولُ: «ثُمَّ إنَّ حبيبَ بنَ أوسٍ الطائيَّ من بعدهم شُغِفَ بهِ حتَّى غلبَ عليهِ، وتفرَّعَ فيهِ، وأكثرَ منهُ، فأحسنَ في بعضِ ذلك وأساءَ في بعضٍ»[٣]. يتَّضحُ من ذلك أنَّ أبا تمَّامٍ قد وُفِّقَ في بعضِ اختياراتِهِ، وأخفقَ في مواطن أُخرى، إذاً، فالأسلوبيَّةُ تتَّخذُ اللُّغةَ وسيلةً لاكتشافِ جوانب الجماليَّةِ، ودلالتِها في العملِ الأدبيِّ من دون الاتِّكاءِ على العواملِ الخارجيَّةِ، وهذا ما سعى إليهِ ابنُ المُعتزِّ من وراء إحصائِهِ أساليب البديعِ، وبذلك يكونُ قد حاولَ الاقترابَ من منهجٍ أسلوبيٍّ لهُ مسوِّغاته الزَّمكانيَّة؛ لأنَّهُ حاولَ كشفَ بعض الخصائصِ الأسلوبيَّةِ في شعرِ المُحدثِين، فابنُ المُعتزِّ أحدثَ بكتابِ البديعِ منهجاً؛ لأنَّهُ كشفَ عن جماليَّاتٍ شعريَّةٍ برؤيةٍ جديدةٍ، وبذلك يكونُ قد هيَّأَ الجوَّ للنَّقدِ المنهجيِّ بتحديدِهِ خصائصَ هذا المذهبِ، وبناءً على ما سبقَ يكونُ مفهومُ البديع عند ابن المعتزّ مُفارقاً؛ إذ عرَّفَهُ الخطيبُ القزوينيُّ (٧٣٩هـ) بقولِهِ: «هو علمٌ يُعرفُ بهِ وجوهُ تحسينِ الكلامِ، بعدَ رعايةِ تطبيقهِ على مُقتضى الحال ووضوحِ الدَّلالةِ»[٤].

٣.البديعُ في نقدِ ابنِ المُعتزِّ بينَ الطَّبعِ والصَّنعةِ:

لقد أدرجَ كثيرٌ مِن النُّقَّادِ معظمَ الشِّعرِ القديمِ ضمنَ دائرةِ الشِّعرِ المطبوعِ، وخصُّوا زهيراً وتلاميذَهُ بالصَّنعةِ؛ أي أنَّهم خرجوا على مذهبِ العربِ آنذاك، ثمَّ طرأَ تغيُّرٌ على المصطلحِ، فأُطلِقتِ الصَّنعةُ على شعرِ المحدثِين، وبما أنَّ بشَّاراً كان بداءةَ هذا النَّهجِ، فقد تحدَّثوا عن مذهبَين يتجاذبان شعرَهُ؛ أمَّا **الأوَّلُ** فهو الطَّبعُ، يقولُ الأصمعيُّ (ت٢١٦هـ): «كانَ مطبوعاً لا يُكلِّفُ طَبعَهُ شيئاً مُتعذَّراً لا كمَنْ يقولُ

(١) يُنظر: محمَّد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبيَّة**، ص٣٥٦.

(٢) يُنظر: شكري محمَّد عيَّاد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص٤٥-٤٦.

(٣) عبد الله بن المعتزّ، **البديع**، ص ٧٤.

(٤) الخطيب القزوينيُّ، **الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع**، ص ٢٥٥.

البيتَ ويحكّكُهُ أيّاماً»(١). أمّا **الثّاني** فيتعلّقُ بفتحهِ بابَ البديعِ مُمهِّداً بذلك طريقَ الصّنعةِ الشّعريّةِ أمامَ الشُّعراءِ، لذلك قالَ ابنُ رشيقٍ (ت٤٥٦هـ): «أوّلُ مَنْ فتّقَ البديعَ من المحدثِين بشّارُ بنُ بردٍ، وابنُ هَرْمَةَ، وهو ساقةُ العربِ وآخرُ من يُستشهدُ بشعرهِ»(٢)، فبشّارٌ كانَ أمرُهُ عجيباً؛ إذ يُعدُّ من المطبوعِين في نظرِ النُّقّادِ، وهو أوّلُ مَنْ أعادَ إلى الصّنعةِ مكانتَها في الشّعرِ، وهو بعد ذلك مِن المجدِّدِين الّذين أحدثوا في الشّعرِ أحداثاً جديدةً؛ إذ يجمعُ في شعرهِ بينَ القديمِ الّذي أورثتْهُ إيّاهُ نشأتُهُ الأولى، والجديدِ الّذي أملاهُ عليهِ واقعُ الحياةِ في العصرِ العبّاسيّ(٣).

فبشّارُ بنُ بردٍ وابنُ هَرْمَةَ مِن أوائلِ الّذين فتّقُوا البديعَ من المحدَثِين، واقتدى بهما كلثومُ بنُ عمرٍ العتّابيُّ، ومنصورُ النّمريُّ، ومسلمُ بنُ الوليدِ، وأبو نُواسٍ، وتبعَهُم حبيبٌ الطّائيُّ، والبحتريُّ، وقد عقدَ ابنُ رشيقٍ مقارنةً بينَ أصحابِ مذهبِ الصّنعةِ (مدرسةِ البديعِ)؛ إذ قالَ: إنَّ «مُسلماً أسهلُ شعراً مِن حبيبٍ، وأقلُّ تكلُّفاً، وهو أوّلُ مَنْ تكلّفَ البديعَ مِن المولَّدِين، وأخذَ نفسَهُ بالصّنعةِ وأكثرَ منها. ولم يكنْ في الأشعارِ المُحدثةِ قبلَ مسلمٍ، صريع الغواني، إلّا النّبذُ اليسيرةُ، وهو زُهيرُ المولَّدِين: كانَ يُبطئُ في صنعتِهِ ويجيدُها»(٤). ويتبيّنُ من كلامِهِ أنّهُ قرنَ الصّنعةَ والتّكلُّفَ بالبديعِ، وخاصّةً في حالِ الإكثارِ منهُ؛ إذ عدَّ الإكثارَ منهُ دليلاً على التّكلُّفِ والتّعمُّلِ؛ لكنَّ ابنَ المُعتزِّ لم ينظرْ إلى شُعراءِ البديعِ هذهِ النّظرةَ التّراثيّةَ، ويجعلهم من عِدادِ الشُّعراءِ المتصنّعين؛ وإنّما انطلقَ مِن جوهرِ العمليّةِ الإبداعيّةِ؛ أي مِن العملِ ذاتِهِ، وعَزَلَهُ عن العواملِ الخارجيّةِ؛ لأنَّ الشّاعرَ قد يكونُ مطبوعاً، يُحسنُ في موضعٍ فيجيءُ شعرُهُ حسناً مطبوعاً، وقد يُسيءُ في موضعٍ آخرَ فيجيءُ شعرُهُ مُتكلّفاً رديئاً. آثارُ الصّنعةِ باديةٌ عليهِ، وهذا ما أكّدَهُ بشّارُ بنُ بُردٍ (ت١٦٧هـ) عندما سُئِلَ عن تفاوتِ إبداعِهِ، قالَ: «إنّما الشّاعرُ المطبوعُ كالبحرِ: مرّةً يقذفُ صَدَفَهُ، ومرّةً يقذفُ جِيَفَهُ»(٥).

ومِن هنا اتّخذَ ابنُ المعتزِّ مُحاكمةَ العملِ الأدبيّ مبدأً نقديّاً في التّعاملِ مع شُعراءِ البديعِ؛ إذ ظهرَ على يدِهِ مقياسٌ نقديٌّ جديدٌ هو: المقياسُ البديعيُّ، أخذَ يقيسُ الأدبَ بما يردُ فيهِ من أساليب بديعيّةٍ، والأساليبُ البديعيّةُ لا تكتسبُ صفةَ القَبولِ والاستحسانِ إلّا إذا طلبَها المعنى واستدعاها، أمّا إذا تكلّفَها

---

(١) أبو الفرج الأصفهانيُّ، **الأغاني**، ج٣/١٤٩.

(٢) الحسن بن رشيق القيروانيّ، **العمُدةُ في محاسنِ الشّعرِ، وآدابِهِ، ونقدِهِ**، ج١/١٣١.

(٣) يُنظرُ:أحمدُ الجواريُّ، **الشّعرُ في بغدادَ حتّى نهايةِ القرنِ الثّالثِ الهجريّ**، ص ٣٢٧.

(٤) ابنُ رشيقٍ القيروانيُّ، **العمُدةُ في محاسنِ الشّعرِ، وآدابِهِ، ونقدِهِ**، ج١/١٣١.

(٥) إبراهيم بن علي الحُصريُّ القيروانيُّ، **زهرُ الآدابِ وثمرُ الألبابِ**، مج١/٢٧٩.

الشَّاعرُ وسعى إليها، وأسرفَ في استخدامِها، كانتْ مُستكرهةً وعندئذٍ تكونُ معيبةً، وبهذهِ عُدَّتْ فكرتُهُ ثورةً على نظرةِ النُّقَّادِ التَّقليديَّةِ إلى الطَّبعِ والصَّنعةِ، وبذلك يكونُ قد دخلَ بدايةَ مرحلةٍ نقديَّةٍ جديدةٍ تُمثِّلُ مرحلةً منهجيَّةً تستندُ إلى العملِ ذاتِهِ بعيدةً عن القضايا العامَّة والمُؤثِّراتِ الخارجيَّةِ؛ فتحوَّلتِ المسألةُ لديه من مسألةٍ كميَّةٍ إلى مسألةٍ كيفيَّةٍ، بعد أنْ أخذَ النُّقَّادُ على المحدثين إكثارَهُم من أساليبِ البديعِ، فابن المعتزِّ لايرى ضيراً في كثرةِ الأساليبِ البديعيَّةِ في عملٍ ما مادامتْ غير مُتكلَّفةٍ، فالعبرةُ في الكيفيَّةِ الَّتي يستخدمُ فيها الشَّاعرُ هذهِ الأساليبَ، من دون النَّظرِ إلى الشَّاعرِ كما كانَ يفعلُ الأصمعيُّ، مثلاً، عندما أنشدَهُ إسحاقُ الموصليُّ شعراً لأبي تمَّامٍ على أنَّهُ لأعرابيٍّ، يقولُ فيهِ[1]:

هلْ إلَـى نَظْرَةٍ إلَيْكِ سَبيـلُ — فيُرَوَّى الصَّدَى ويُشفَى الغَلِيْلُ

إنَّ ما قَـلَّ مِنْكِ يَكْثُرُ عِنْـدِي — وكَـثِيرٌ مِمَّـنْ تُحِـبُّ القَلِيْلُ

استحسنَها أوَّلاً، وقالَ: واللهِ هذا هو الدِّيباجُ الخسروانيُّ، وعندما أخبرَهُ الموصليُّ أنَّهما لأبي تمَّامٍ، قالَ: لا جرمَ واللهِ إنَّ أثرَ الصَّنعةِ والتَّكلُّفِ بيِّنٌ عليهما، فابنُ المعتزِّ لم يفعلْ ذلك؛ وإنَّما كانَ ينظرُ في الشِّعرِ ذاتِهِ، ويُجيلُ فيهِ فكرَهُ بذوقٍ رفيعٍ، وقد أكَّدَ مقياسَ الكيفيَّةِ في النَّقدِ الأدبيِّ في مقدِّمةِ كتابِهِ "البديع"؛ إذ يقولُ: «ربَّما قُرِئتْ من شعرِ أحدِهم قصائدُ مِن غيرِ أنْ يوجدَ فيها بيتٌ بديعٌ»[2]. يتبيَّنُ من ذلك أنَّ العِبرةَ في الكيفيَّةِ الَّتي تُستخدمُ فيها أساليبُ البديعِ، وليس في الكميَّةِ؛ فربَّما خلتْ قصيدةٌ مِن أي صنعةٍ بديعيَّةٍ وكانتْ غايةً في الجمالِ، وربَّما امتلأتْ قصيدةٌ بديعاً وكانت غايةً في الجمالِ أيضاً، وهذا ما لمسَهُ ابنُ الأعرابيِّ (ت٢٣٠هـ)، أحدُ المتعصبين للقديمِ، عندما أُرسِلَ لأبي حسن الطُّوسيِّ إليهِ ليقرأَ عليهِ أشعاراً، فقرأَ عليهِ أشعاراً من هُذيلَ، ثمَّ قرأَ عليهِ أرجوزةً لأبيّ تمَّامٍ على أنَّها لبعضِ شعراءِ هُذيلَ، وهي[3]:

وعاذِلٍ عَذلتُهُ في عَذْلِهِ — فظنَّ أَنِّيَ جاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

فطلبَ ابنُ الأعرابيِّ منهُ أنْ يكتبَها؛ لأنَّهُ لم يسمعْ بأحسنَ منها قطُّ؛ لكنْ عندما عَلِمَ أنَّها لأبي تمَّامٍ، قال: خَرِّقْ خَرِّقْ. فابنُ الأعرابيِّ من أصحابِ الذِّهنيَّةِ القديمةِ، ولكنَّهُ بفطرتِهِ وطبعِهِ استحسنَ هذه الأبياتَ واستساغَها على الرُّغمِ من أنَّها مليئةٌ بالجناسِ (عاذلٌ وعذلتُ وعذلُهُ)، و(جاهلٌ وجهلُ)، وهذا ما يؤكِّدُ

(١) يُنظرُ: الحسن بن بشر الآمديُّ، **الموازنةُ بينَ شعرِ أبي تمَّام والبُحتريِّ**، ج١/٢٣-٢٤.

(٢) عبدالله بنُ المعتزِّ، **البديعُ**، ص ٧٤.

(٣)يُنظرُ:عبدالله بنُ المعتزِّ، **رسائلُ ابن المُعتزِّ في النَّقدِ و الأدبِ والاجتماعِ**، ص١٣. أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج٢/٤٢٤.

مبدأَ ابنِ المُعتزِّ النَّقديَّ من أنَّ العِبرةَ في الكيفيَّةِ، وكأنَّهُ يردِّدُ مقولةَ ابنِ قتيبةَ «أَشعرُ النَّاسِ مَنْ أنتَ في شعرِهِ حتَّى تَفْرَغَ منهُ»(١).

إذاً، فمقياسُ ابن المعتزِّ في قَبولِ أساليبِ البديعِ ورفضِها هو جريانُها مجرى الطَّبعِ، ويتَّضحُ ذلك من النَّماذجِ الشِّعريَّةِ الَّتي ساقَها تمثيلاً لأساليبِ البديعِ، ورفضِهِ نماذجَ أخرى منافيةً للطَّبعِ، أثرُ الكُلفةِ عليها بيِّنٌ، وجهدُ القريحةِ فيها واضحٌ. فمِن استحسانِهِ نماذجَ مطبوعةً مِن **أشعارِ القدماءِ** وردَ فيها البديعُ، قولُ امرئ القيس(٢):

وَليلٍ كمَوْجِ البَحرِ أرْخَى سُدولَهُ ... علـــيَّ بأنْواعِ الـهُمومِ ليَبْتَلي
فَقُلْـــتُ لَـهُ لمَّا تَمَطَّى بصُلْبِهِ ... وَأَرْدَفَ أعْـــجازاً وَناءَ بكَلْكَلِ

يبيِّنُ ابنُ المُعتزِّ أنَّ اللَّيلَ لا صُلبَ لهُ، وقد ساقَ الشَّاعرُ هذهِ الصُّورةَ مساقَ الاستعارةِ، وهي استعارةٌ حسنةٌ؛ لأنَّهُ وضعَها موضعاً حسناً يريحُ النَّفسَ، ولا يبعثُ النَّشازَ عند سماعِها. فابنُ المُعتزِّ لا يفرقُ بين قديمٍ ومُحدَثٍ في الطَّبعِ، خلافاً لمن يرى الطَّبعَ خاصيَّةً طبعتْ شعرَ القُدماءِ، كابنِ طباطبا مثلاً، يقولُ في معرضِ حديثِهِ عن شعرِ المُحدثِين: «ولاسِيَّما وأشعَارُهُمْ مُتَكَلَّفَةٌ غيرُ صادِرَةٍ عن طَبْعٍ صحيحٍ كأشْعَارِ العَرَبِ؛ الَّتي سَبيلُهم في منْظومِهَا سَبيلُهم في مَنْثورِ كَلَامِهم الَّذي لا مَشَقَّةَ عليهم فيهِ»(٣). يتَّضحُ مِن ذلك أنَّ الطَّبعَ قد تركَ مكانَهُ للصَّنعةِ ليس في أشعارِ المُحدثِين فحسبُ؛ وإنَّما في نفوسِهم، وبلا شكٍّ فإنَّ أشعارَهُم ستأتي مُتكلَّفةً مهما كانوا مجوِّدين لها، وهذهِ فكرةٌ تحملُ دلالةً سلبيَّةً عن بديعِ المُحدثِين.

ومن استحسانِهِ نماذجَ مطبوعةً من **أشعارِ المُحدَثِين** استشهادُهُ بأبياتٍ لمسلمِ بنِ الوليدِ، الَّذي يعدُّ أوَّلَ من وسَّعَ البديعَ وأكثرَ من ضروبِهِ، والأبياتُ قالَها في غلبةِ اليأسِ على النَّفسِ والرُّجوعِ إلى الطَّمَعِ(٤):

فَأَقسَمْتُ أَنْسَى الدَّاعِياتِ إلى الصِّبا ... وَقَدْ فاجَـــأَتْها العَينُ وَالسِّترُ واقِعُ
قَطَفْــــتُ بِأَيْديهـــا ثِمـــارَ نُحورِها ... كَأَيْدي الأَســـارى أَثْقَلَتْها الجَوامِعُ

---

(١) عبدالله بن قتيبة، **الشِّعرُ والشُّعراءُ**، ج١/٨٢.

(٢) عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ٨١، امرؤ القيس، **ديوانه**، ص ٤٨. ويُنظر المصدرُ نفسُهُ، مثلاً: ص ٨٢ و٨٣ و٨٤ و٨٥ و٨٧ و٨٨.

(٣) محمَّد بن أحمد بن طباطبا، **عيارُ الشِّعرِ**، ص ١٣-١٤.

(٤) عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ٩٨. ويُنظرُ أيضاً **المصدرُ نفسُهُ**: ص ١١٥ و١٤٢. أنسى؛ أي لا أنسى بحذف "لا". الأسارى: جمع أسير. الجوامعُ: الأغلال. ثمارُ نحورِها؛أي الثَّدي. أمَّا عن رواية البيت الثَّاني فقد وردت في كتاب "**البديع**": (قَطَفْتُ بأيديها)، ووردتْ في الدِّيوان: (فَغَطَّتْ بأيديها)، يُنظرُ: **شرح ديوانه**، ص ٢٧٣].

هذهِ من استعاراتِ مُسلمِ الحسنةِ، ففي قولِهِ: "قَطَفْتُ بأيديها ثِمارَ نُحورِها" استعارةٌ إيحائيَّةٌ؛ إذ شبَّهَ ملذَّةَ النُّحورِ بثمارِ شجرةٍ تُقطفُ، وبعد التَّناسي والادِّعاءِ استعارَ في نفسِهِ لفظةَ "الشَّجرةِ" للنُّحورِ، ثُمَّ حذفَها ودلَّ عليها بذكرِ بعضِ خواصها، وهو الإفادةُ من قطفِ ثمارِها، وأثبتَهُ للمشبَّهِ "النُّحورِ" على سبيلِ الاستعارةِ المكنيَّةِ، وهي استعارةٌ قريبةٌ واضحةٌ، لم تفارقِ الطَّبعَ، ولم تُستَثْقَل عند سماعها لعذوبة معناها.

ورأيناهُ أيضاً يستشهدُ بأشعارِ الطَّائيِّ على الرُّغمِ مِنْ أنَّهُ ذمَّهُ في مقدِّمةِ كتابِهِ "البديع"، وألَّفَ رسالةً في محاسنِهِ ومساوئِهِ؛ لأنَّهُ كانَ يشكِّلُ عندهُ مشكلةً فنِّيَّةً، استشهدَ لهُ بأشعارٍ حسنةٍ كثيرةٍ في باب: (التَّجنيسِ، والمُطابقةِ، وردِّ العجزِ على الصَّدرِ، وبابِ الالتفاتِ، وحُسنِ الخروجِ، وحُسنِ الابتداءِ[1])، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ؛ فإنَّما يدلُّ على أنَّ ابنَ المُعتزِّ لا يتعلَّقُ بقيمةٍ جماليَّةٍ مُطلقةٍ، يقولُ: «ثمَّ إنَّ حبيبَ بنَ أوسٍ الطائيَّ من بعدهم [أي بعد بشَّارٍ ومُسلمٍ وغيرِهما] شَعِفَ بهِ حتَّى غلبَ عليهِ وتفرَّعَ فيهِ وأكثرَ منهُ، فأحسنَ في بعضِ ذلك وأساءَ في بعضٍ، وتلك عقبى الإفراطِ وثمرةُ الإسرافِ»[2]، ومِن أشعارِهِ المُستحسنةِ المطبوعةِ في البديعِ قولُهُ[3]:

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وَبَعْدَهُ   صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ النَّضارَةِ يُمْطِرُ

فهذهِ صورةٌ تمثيليَّةٌ لطيفةٌ، رسمَها باستعارةٍ واضحةٍ تبعدُ كُلَّ البعدِ عن التَّكلُّفِ، فمَن يقرؤها يكادُ يقولُ: إنَّ كُلَّ امرئٍ يجيدُ قولَ مثلها، لكنَّها عصيَّةٌ إلَّا على ذوي الموهبةِ والطَّبعِ، وربَّما هذا ما قصدَهُ ابنُ المعتزِّ بالطَّبعِ؛ أي تسرُّب البيتِ إلى أحشاءِ القلبِ دون مانعٍ وكأنَّك تتمثَّلُهُ خير تمثُّلٍ.

وبعد أنْ استشهدَ بأشعارٍ مطبوعةٍ حسنةٍ أوردَ لنا نماذجَ للمُعيبِ المتكلَّفِ الَّذي تمجُّهُ الأسماعُ ويصعبُ على الأذواقِ قبولُهُ، ويضربُ لذلك أمثلةً من قديمِ الشِّعرِ ومحدثِهِ على حدٍّ سواءٍ، فمِن **القديمِ** قولُ يزيدَ بنِ مفرغٍ*[4]:

---

(١) يُنظرُ:عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، على التَّوالي: ص ١٠٨ و١٣٢ و١٣٧و١٤٥ و١٥٣ و١٥٦ و١٧٧.

(٢) يُنظرُ: **المصدرُ السَّابقُ**، ص ٧٤.

(٣) يُنظرُ: **المصدرُ السَّابقُ**، ص ١٠٤. أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج١/٣٣٢. الصَّحو: ذهابُ الغيم. النَّضارةُ: الحسنُ والرَّونقُ.

(*) هو يزيدُ بنُ زياد بن ربيعة الملقب بمفرغ الحميريّ، أبو عثمان، شاعرٌ غزلٌ، وكان هجَّاءً مُقذِعاً، ونظمه سائر، أصله من أهل تبالة، قريةٌ في الحجاز، استقرَّ في البصرة زمناً، ثمَّ رحل إلى الشَّام، وتوفي في الكوفة (٠٠٠-٦٩هـ)، [يُنظر: خير الدِّين الزِّركليُّ، **الأعلام**، ج٨/١٨٣].

(٤) يُنظرُ:عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ١٠٦.

ويومَ فتحتَ سَيْفَكَ مِن بَعِيْدٍ   أَضَعْتَ وَكُلُّ أَمْرِكَ للضَّياعِ

فأيُّ تكلُّفٍ كلَّفَ الشَّاعرُ نفسَهُ، في الإتيانِ بهذهِ الاستعارةِ، حتَّى خرجَ بيتُهُ على صورتِهِ هذهِ! وهي استعارةٌ مكنيَّةٌ إيحائيَّةٌ؛ إذ شبَّه السَّيفَ بشيءٍ يُفتحُ، وربَّما أنكروا عليه هذهِ الصُّورة لما فيها من استثقال لحركة الفتح، فالسَّيف يُسلُّ بحركةٍ رشيقةٍ يُضربُ فيها المثل في الرَّشاقة، أمَّا الفتح فلا يؤدِّي هذهِ الصُّورة الجميلة المُستقرَّة في ذاكرة الإنسان العربيّ، ومِن هذا التَّكلُّفِ في أشعارِ المُحدثِين أيضاً قولُ أبي تمَّامٍ[١]:

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشِيْبَ الرَّأْسِ إلَّا مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الفُؤَادِ

فهذهِ مِن رديءِ استعاراتِ أبي تمَّامٍ لتكلُّفِهِ فيها، يقولُ ابنُ المُعتزِّ مُعلِّقاً: "فيا سبحانَ اللهِ!! ما أقبحَ مشيبَ الفؤادِ، وما كانَ أجرأَهُ على الأسماعِ في هذا وأمثالِهِ"[٢]، فقد استقبحَ هذهِ الاستعارةَ؛ لبُعدِ صورةِ المشابهةِ بين شيبِ الرَّأسِ وشيبِ الفؤادِ، كما لم يُسمعْ عن العربِ بأنَّ الفؤادَ يشيبُ، فضلاً على أنَّها لم تجرِ مجرى استعاراتِ القُدماءِ المطبوعةِ، وابنُ المُعتزِّ في كُلِّ ذلك يأنسُ بالتَّقاليدِ الشِّعريَّةِ العربيَّةِ البعيدة عن التَّكلُّفِ؛ إذ رفضَها بذوقِهِ الجماليِّ المرهفِ لما فيها مِن عدم ألفةٍ، ولعلَّ مثل هذهِ الأحكام مِن طبيعةِ الشُّعراءِ النُّقَّادِ، «فالشَّاعرُ في مثلِ هذا النَّقدِ يقدِّمُ نصّاً إبداعيّاً آخرَ، لكنَّه نثريٌّ، وهو لا يقرأُ النَّصَّ الشِّعريَّ المعنيَّ بالنَّقدِ بقدرِ ما يقدِّمَ لنا إبداعاً جديداً، هو ظلٌّ للنَّصِّ المقروءِ»[٣]. فهذهِ الصُّورةُ الاستعاريَّةُ فيها انزياحٌ ثقيلٌ على المستوى السَّمعيِّ، وهذا الحكمُ وليد الإطار الزَّمكانيّ؛ إذ كانت الذَّائقة العربيَّة تنفرُ من هذهِ المفارقات، أمَّا في الصُّورة الحديثة فيبدو الأمر مُختلفاً؛ لأنَّ الغموضَ والمفارقةَ مِن مرتكزات الصُّورة الشِّعريَّة الحديثة.

ويتَّضحُ من أخذ ابن المعتزِّ شواهد من أشعارِ أبي تمَّامٍ تتفاوتُ قيمتُها بينَ الجَودةِ والرَّداءةِ؛ إذ كانتْ طرقُ استدعائِها تتناسبُ مع طبيعةِ المقامِ، إمَّا في معرضِ الحسنِ والجَودةِ، وإمَّا في معرضِ إبرازِ مساوئ النَّوع البديعيِّ، التزامُهُ المقياس الشِّعريَّ أو الفنِّيَّ، يقولُ ابنُ المُعتزِّ عنهُ: «فإنَّهُ بلغَ غاياتِ الإساءةِ

(١) محمَّد بن عمران المرزبانيُّ، **الموشَّحُ في مآخذِ العلماءِ على الشُّعراءِ**، ص ٣٤٨. أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج١/١٩١.

(٢) يُنظرُ:عبدالله بن المعتزِّ، **رسائلُ ابن المُعتزِّ في النَّقد والأدبِ والاجتماع**، ص٢٠.

(٣) فاروق اسليم، **الشَّاعر ناقداً، المعرّيُّ وابن الخطيب نموذجاً**، ص٧.

والإحسانِ»[(١)]، ففي كتابِهِ "البديع" استشهدَ بشعرٍ لأبي تمَّامٍ رآهُ قد أحسنَ فيه استخدامَ أساليب هذا الفنِّ، فمن محاسنِهِ في بابِ التَّجنيسِ، مثلاً، قولُهُ[(٢)]:

جَلا ظُلُماتِ الظُّلْمِ عَنْ وَجْـهِ أُمَّةٍ أَضَاءَ لَهَا مِنْ كَوْكَبِ الحقِّ آفِلُـهْ

هذا البيت من محاسن شعرِ أبي تمَّامٍ في هذا البابِ، أمَّا عن مساوئهِ في البابِ ذاتِهِ فقد أخذَ عليهِ قولَهُ[(٣)]:

ذَهَبَتْ بِمَـذْهَبِهِ السَّماحَةُ فالتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ: أَمَذْهَبٌ أَمْ مُذْهَبُ

ويبدو الفرقُ واضحاً بين استخدامِهِ التَّجنيس في البيت الأوَّل واستخدامِهِ لهُ في البيت الثَّاني؛ إذ بدا التكلُّفُ واضحاًفي الثَّاني، ويبدو أنَّ استحسانَهُ التَّجنيس في البيت الأوَّلِ عائدٌ إلى خفَّةِ جرس أحرف "الظُّلم" أوَّلاً، وإلى جَودةِ صورةِ انقشاعِ الظُّلم الَّذي شبَّههُ بالظُّلمات ثانياً، فمِن اجتماع هذين السَّببين أطلقَ ابنُ المعتزِّ هذا الحُكم الجماليَّ، وهو كثيراً ما يُطلقُ أحكاماً جماليَّةً في نقدِهِ، ولا عجباً مِن ذلك فهو أحد الشُّعراء المُجيدِين؛ ومن ثَمَّ فهو يمتلكُ ذائقةً شاعريَّةً قبل أن تكون نقديَّةً، أمَّا في البيت الثَّاني فأرادَ أبو تمَّام أنْ يمتدح الحسنَ بنَ وهبٍ بأفضل ما يستطيع، ولكنَّ التَّعقيد اللَّفظيَّ وثقل الجناس في كلمة "ذهب" نفَّرَ المُتلقِّي مِن الصُّورة، وإنْ كانت تحمل مغزاً حسناً، وهذا طبعاً ليس من بابِ التَّناقضِ في إطلاق الأحكام؛ وإنَّما من بابالحكمِ بالجَودةِ والرَّداءةِ، وكذلك في بابِ المُطابقةِ فقدْ استجادَ كثيراً من أشعارِهِ فيها، وما ذاك إلَّا لجَودتِها، من ذلك قولُهُ[(٤)]:

لَهُمْ مَنْزِلٌ قَدْ كَـانَ بالبِيْضِ كَالْمَهَا فَصِيْحُ المَغَانِي ثُمَّ أَصْبَـحَ أَعْجَمَا
ورَدَّ عُيُـونَ النَّاظِرِيْـنَ مُهَانَةً وقَدْ كَانَ مِمَّا يَرْجِعُ الطَّرْفُ مُكْرَمَا

وقد أخذَ عليهِ في هذا البابِ قولَهُ[(٥)]:

سَرَتْ تسْتَجِيْرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى غَدِ وعَـادَ قَتاداً عِنْدَها كُلُّ مَرْقَدِ

---

(١) محمَّد بن عمران المرزبانيُّ، **الموشَّحُ في مآخذِ العلماءِ على الشُّعراءِ**، صـ ٣٤٧.

(٢) عبد الله بن المعتزِّ، **البديعُ**، صـ ١٠٨. أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج١/١٤.

(٣) عبد الله بن المعتزِّ، **البديعُ**، صـ ١٢٣.أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج١/٧٨. المَذْهَبُ: الطَّريق. المُذْهَبُ: هو اللَّوحُ والسِّفر مِنالكتب الَّتي فيها السِّيَر.

(٤) عبد الله بن المعتزِّ، **البديعُ**، صـ ١٣٢. أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج٢/١١٥. البيضُ والمها: وصفٌ لأحبابِهِ، والمها هي البقرة الوحشيَّة. مهانة: من الهوان.

(٥) محمَّد بن عمران المرزبانيُّ، **الموشَّحُ في مآخذِ العلماءِ على الشُّعراءِ**، صـ ٣٤٧.أبو تمَّام الطَّائيُّ، **شرح ديوانه**، ج١/٢٤٥-٢٤٧. القتادُ: شجرٌ له شوك أمثال الإبر.

لَعَمْـــري لَقَـدْ حَـرَّرْتُ يَـوْمَ لَقِيتَهُ لـــو أَنَّ القَضَاءَ وَحْدَهُ لم يُبَرَّدِ

فقالَ مُعلِّقاً عليهِ: «فلا تخرجُ هاهنا المُطابقةُ خروجاً حسناً، ولا تحسن في كلِّ شيء»(١)، فالملاحظُ هنا أنَّ حكمَهُ النَّقديَّ جماليٌّ شموليٌّ يتجاوز الوقوف عند لفظةٍ بمفردها، وإنْ كان حديثُهُ مُختصّاً بأسلوبٍ بديعيٍّ معيَّن، وإنَّما يربطُهُ بسياقِهِ العامّ؛ أي بالصُّورةِ الشِّعريَّة الكُلِّيَّةِ؛ ذلك لأنَّ رؤيةَ الشَّاعر النَّاقد مؤسَّسةٌ على رؤيةٍ إبداعيَّةٍ عالمةٍ بقوانين شعريَّةِ النَّصِّ، ويبدو، هنا، أنَّ النَّاقدَ قد استحسن المُطابقة في الأبيات الأولى لورودِها مُتناغمةً مُنسجمةً بين: (فصيح وأعجم)، و(مُهانة ومُكْرَمَة)؛ إذ ساعدت في رسم الصُّورة للدِّيار قبل الرَّحيل عنها وبعده بأسلوبٍ سلسٍ، أمَّا في الثَّانية فقدعابَ عليه فسادَها بين: (سرت وعاد)، و(حرَّرتُ ويُبَرِّد)؛ لأنَّها لم تسهم في إضفاء شعريَّة ما للبيت؛ ربَّما لفسادِ الصُّورِ في "حرَّرْتُ يوم لقيتُهُ" و "القضاء لم يُبرِّد"، وهي ذاتها الصُّور الَّتي وقعت فيها المطابقة.

فابن المعتزّ لا يستشهدُ بكلِّ أشعارِ أبي تمَّامٍ في أبوابِ البديع؛ وإنَّما يعتمدُ على الانتقاءِ القائم على قراءة التَّجربة الشِّعريَّة المخصوصة على نحوٍ كاملٍ، وعلى هذا يتَّضح التزامُ ابن المُعتزِّ المقياس الشِّعريّ أو الفنيِّ، على الرُّغمِ من أنَّهُ يشيدُ بشاعريَّة أبي تمَّام؛ إذ يقولُ: «وأَكثرُ مَا لهُ جيِّدٌ، والرَّديء الَّذي لهُ إنَّما هو شيءٌ يستغلقُ لفظهُ فقط، فأمَّا أنْ يكونَ في شعرهِ شيءٌ يخلو من المعاني اللَّطيفةِ والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»(٢)، وهذا يدلُّ على أنَّ ناقدَنا لا يتعلَّقُ بقيمةٍ جماليَّةٍ مُطلقةٍ؛ وإنَّما يتَّخذُ محاكمةَ العمل الأدبيِّ مقياساً فنيّاً، ويُشير إلى أهميَّةِ السِّياقِ وموافقةِ الحالِ، فهو الَّذي يُعطي الأسلوبَ جماليَّةً وفعاليَّةً، وبذلك يدعونا إلى الاحتكامِ إلى النَّصوصِ وخصائِصها الفنيَّةِ، وإلى طرحِ التَّصورِ المثاليِّ في النَّظرِ إلى القديمِ، وهنا نقولُ مطمئنِّين: إنَّهُ وقفَ موقفاً وسطيّاً ومُعتدِلاً مِن بديعِ القُدماءِ والمُحدثِين.

وعلى ذلك ذكرَ ابنُ المُعتزِّ أمثلةً للمُتكلِّفِ من أشعارِ القدماءِ والمُحدثِين على السَّواءِ ليقول: إنَّ التَّكلُّفَ لا يختصُّ بعصرٍ دون آخرَ، وبناءً على ذلك أطلقَ نعتَ الطَّبعِ والتَّكلُّفِ على الشِّعرِ لا الشَّاعر؛ لأنَّ القولَ: إنَّ هذا شاعرٌ مطبوعٌ وذاك متكلِّفٌ يخلُّ بالنَّقدِ الموضوعيِّ؛ إذ فيهِ ظلمٌ وجورٌ لإنتاجِهِ الأدبيِّ؛ وإنَّما التَّطبيقُ كان صنيعَهُ في جلِّ أبوابِ البديعِ، ويؤكِّدُ منهجَهُ التَّطبيقيَّ ما قالَهُ في المذهبِ الكلاميِّ، يقولُ: «هذا بابٌ ما أعلمُ أنِّي وجدتُ في القرآنِ منهُ شيئاً، وهو يُنسبُ إلى التَّكلُّفِ تعالى اللهُ عن ذلك علوّاً كبيراً»(٣)، ويذكرُ أمثلةً لذلك من شعرِ الفرزدقِ(١):

---

(١) محمَّد بن عمران المرزبانيُّ، **الموشَّحُ في مآخذِ العلماءِ على الشُّعراءِ**، ص ٣٤٧.

(٢) عبدُ الله بن المعتزِّ، **طبقاتُ الشُّعراءِ**، ص ٢٨٥-٢٨٦.

(٣) يُنظرُ: عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ١٤٧.

لِكُـلِّ امْرِئٍ نفْسَانِ نَفْـسٌ كَرِيمَةٌ وَأُخْرَى يُعَاصِيْهَا الفتى ويُطِيْعُهَا
وَنَفْسُكَ مِنْ نَفْسِيكَ تَشْفَعُ للنَّدى إذا قَـلَّ مِنْ أَحْرَارِهِنَّ شَفيْعُهَا

وهذا يعني أنَّ هذا البابَ في مجملِهِ يدخلُ في بابِ التَّكلُّفِ والتَّصنُّعِ؛ لأنَّهُ لم يلقَ حظوةً مِن بين الأساليب البديعيَّةِ وهو يستقرئ النَّماذج البليغة في التُّراث، على أنْ لا يُفهم مِن كلام ابن المعتزّ أنَّهُ يُحكِّم النَّصَّ الدِّينيّ في الشِّعر؛ وإنَّما يُحكِّم النَّماذج البليغة الواردة فيه، بمعنى أنَّهُ لو كان هذا الأسلوب بليغاً لكثر وروده في القرآن الكريم وكلام العرب القُدماء، وتفسيرُ ذلك أنَّهُ يُجهدُ النَّفسَ ويحاكمُ العقلَ، وهذا مُستثقلٌ في النَّثر، فكيف في الشِّعر؟ والحقُّ أنَّ مُتلقِّي الشِّعر غيرُ مُستعدٍّ وهو في غمرتِهِ الجماليَّةِ وانفعالِهِ أنْ يفكِّرَ بمنطقيَّةِ هذه الأساليب، وقد أكَّد ذلك ابن المعتزّ بقولِهِ:إنَّ أحسنَ الشِّعرِ مالم يحجبْهُ عن القلبِ شيءٌ[٢]، فأحسنَ الشِّعرِ ما دخلَ القلبَ دون حجابٍ، وبذلك يقرُّ ابنُ المعتزّ ضمنياً أنَّه ساقَ الأمثلةَ من الأشعارِ المطبوعةِ ثُمَّ من المصنوعةِ المليحة ثمَّ من المتكلَّفةِ المقيتةِ.

والمُلاحظُ أنَّ أحكامَ ابنِ المُعتزّ وتعليقاته جاءَت قليلةً، وربَّما عمدَ إلى ذلك من منطلقِ أنَّ مؤلَّفاته تقومُ على النَّقدِ التَّطبيقيّ، وقد لاحظنا اختلافاً بينَ كتابيهِ "البديع" و"طبقاتِ الشُّعراءِ"، فعندما حاولَ في كتابِهِ "البديعِ" أنْ ينفي عن المحدثِين إبداعَهم للبديعِ، آنسَ أنَّه ضيَّقَ عليهم فعادَ في كتابِهِ "الطَّبقاتِ" ليُثبتَ في اختياراتِهِ لأشعارِهم، أنَّ طبعَهم وشاعريَّتَهم لا تقلُّ عن طبعِ القدماءِ وشاعريَّتِهم، وليقول: إنَّ الطَّبعَ والشَّاعريَّةَ ليسا حكراً على القدماءِ؛ إذ جعلَ للمُحدثِين أعلاماً وفحولاً، وهذا من قَبيل التَّناظرِ والتَّماثلِ بينَ القُدماءِ والمُحدثِين في الطَّبعِ والشَّاعريَّةِ والرُّتبةِ، ونُمثِّلُ لذلك بقولِهِ في ابنِ ميَّادةَ* مثلاً، يقولُ: هو شاعرٌ جيِّدُ الغزلِ؛ لأنَّهُ مطبوعٌ، ونمطهُ نمط الأعرابِ الفصحاءِ، وقد أُعجبَ أيَّما إعجابٍ بقولِهِ[٣]:

كَأَنَّ فُؤَادِي في يَـدٍ عَلِقَـتْ بِـهِ مُحَاذِرَةً أَنْ يَقْضِبَ الحَبْـلَ قَاضِبُهْ
وَأُشْفِقُ مِـنْ وَشْكِ الفِـرَاقِ وإِنَّنـي أَظُـنُّ لَمَحْمُـولٌ عَلَيْـهِ فَرَاكِبُهْ
فَـو اللهِ مَـا أَدْرِي: أَيَغْلِبُنِي الهَوى إِذا جَـدَّ جِـدُّ البَيْنِ أَمْ أَنا غَالِبُهْ

(١) يُنظرُ: **المصدرُ السَّابقُ**، ص ١٤٧. الفَرَزْدَق، **شرح ديوانه**، ج٢/٦٣.

(٢) يُنظر: عبدالله بن المعتزّ، **رسائلُ ابن المُعتزّ في النَّقدِ و الأدبِ والاجتماع**، ص٣٦.

(*) هو الرَّمَّاحُ بن أبرد بن ثوبان الذُّبيانيّ القطفانيّ المضريّ، أبو شرحبيل، ويُقال له: أبو حرملة، اشتُهر بنسبته إلى أمه ميَّادة، مُقامه بنجد (٠٠٠-١٤٩هـ)، شاعرٌ رقيقٌ، هجَّاءٌ، من مخضرمي الدَّولتين الأمويَّة والعبَّاسيَّة، [يُنظر: خير الدِّين الزّركليُّ، **الأعلام**، ج٣/٣١].

(٣) عبدالله بن المعتزّ، **طبقاتُ الشُّعراءِ**، ص ١٠٨.

فإنْ أَستطعْ أَغَلِبْ وَمَا يَغْلِبِ الـهوى فَمِثْلُ الَّذي لاقَيْــتُ يُغْلَــبُ صاحِبُهْ

علَّقَ ابنُ المُعتزِّ على هذهِ الأبياتِ بقولِهِ: "هذهِ معانٍ وألفاظٌ يعجزُ عنها أكثرُ الشُّعراءِ، فإنَّه قد جمعَ إلى اقتدارِ الأَعرابِ وفصاحتِهم محاسنَ المُحدثين ومُلَحهم"، أمَّا عن علَّةِ حكمِهِ فتعودُ، واللهُ أعلمُ،إلى جزالة ألفاظِهِ وإحكام رصف التَّراكيب، وهذه مِن سمات الاقتدار، وإلى اتِّكاءِ الشَّاعرِ في هذهِ الأبياتِ على أساليب بديعيَّةٍ مُتعدِّدةٍ، وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ، فإنَّما يدلُّ على صدقِ عاطفةِ الشَّاعرِ وقدرتِهِ الإبداعيَّةِ على نقلِها، وهذا يُحسبُ لهُ؛ إذ استطاعَ أنْ يُدخِلَ المُتلقِّي في حالتِهِ الشُّعوريَّةِ الَّتي عاشَها، وقد ساعدتْهُ على ذلك أدواتٌ كثيرةٌ، من أهمِّها: كثرةُ استخدامِهِ أساليبَ البديعِ الاستخدام المثاليَّ، المُتمثِّل في الطَّبعِ والخلوِّ من التَّكلُّفِ؛ إذ لم يشتطَّ في الصُّورِ ولم يبالغْ في التَّجنيسِ والمُطابقةِ، فالأبياتُ ملأى بالبديعِ حيثُ: الاستعارةُ، والكنايةُ، والجناسُ، والمُطابقةُ، وأولى هذهِ الأساليب حضوراً الاستعارةُ، ففي قولِهِ: "كأنَّ فؤادي في يدٍ علِقتْ به" استعارةٌ، وقد أفادتْ هذهِ الصُّورةُ التَّجسيدَ؛ وهو نقلُ الأمرِ من نطاقِ المفاهيمِ المعنويَّةِ إلى المادَّةِ، وهنا لا يَقْصِدُ بـ "الفؤادِ" القلبَ؛ أي العضلة الَّتي توزِّعُ الدَّمَ على أعضاءِ الجسمِ؛ وإنَّما يَقْصِدُ بهِ كلَّ ما يشتملُ عليهِ كيانُ الشَّاعرِ من فكرٍ وعاطفةٍ وقرارٍ، وهذا استخدامٌ مجازيٌّ، فالشَّاعرُ شبَّهَ الفؤادَ بشيءٍ ماديٍّ يُحْمَلُ، ثُمَّ حذفَهُ وأبقى على شيءٍ من خواصِهِ وهو "التَّعليقُ" على سبيلِ الاستعارةِ المكنيَّةِ، وهكذا فالاستعاراتُ كثيرةٌ انضوت تحت صورةٍ كليَّةٍ كبرى تشجَّرت عنها استعارات صغرى من مثلِ قولِهِ: "محمولٌ على الفِراقِ"، و"راكبٌ على الفِراقِ"، وهي صور إيحائيَّةٌ؛ إذ شبَّهَ الفِراق بدابَّةٍ تُركَبُ، وفي قولِهِ: "يغلبني الهوى" صورةٌ تشخيصيَّةٌ جميلةٌ؛ إذ شبَّه الهوى بإنسانٍ يغلِبُ نظيرَهُ، أمَّا المُطابقةُ فكذلك حاضرةٌ في قولِهِ: "الفِراقُ والهوى"، و"يغلبني وغالبُهُ"، أمَّا عن الجناسِ فجانسَ مرَّةً واحدةً في قولِهِ: "جَدَّ و جِدُّ". فالشَّاعرُ على إكثارِهِ من أساليبِ البديعِ لم يخرجْ على طبعِهِ، ولم يتكلَّفِ القولَ، وإنَّما جاءتْ صورُهُ مطبوعةً مُؤثِّرةً، استطاعتْ أنْ ترفدَ الأبياتَ بأبعادٍ جماليَّةٍ أسهم في تشكيلها جمال الصُّورةِ الكبرى، الَّتي تظافرت الصُّور الصُّغرى في إنتاجِها، فالأبياتُ لمْ تخلُ من تجنيسٍ واستعارةٍ لطيفةٍ ومُطابقةٍ؛ إلَّا أنَّها بقيتْ في تصوُّرِ ابنِ المُعتزِّ ضمنَ نطاقِ الاستخدامِ المثاليِّ لها.

ومن الشُّعراءِ الَّذين ساروا على خُطا القُدماءِ المطبوعة في استخداماتِهم لأساليبِ البديعِ، الحارثيُّ**، ويبدي ابنُ المُعتزِّ اهتماماً قلَّ نظيرهُ بشعرِ هذا الشَّاعرِ، يقولُ عنهُ: كانَ شاعراً مُفْلِقاً مفوَّهاً مُقتدِراً

(**) هو عبدُ الملك بن عبد الرَّحيم الحارثِيّ، شاعرٌ فحلٌ، من بني الحارث بن كعب من قحطان، من سكان الفلجة التَّابعة لدمشق (٠٠٠-١٩٠هـ)، ومن العلماء من يجزم بأنَّ من شعره "اللَّاميَّة" المنسوبة إلى السَّموأل، [يُنظرُ: خير الدِّين الزِّركليُّ، **الأعلامُ**، ج٤/١٥٩].

مطبوعاً[(١)]، وكانَ لا يشبهُ بشعرِهِ شعرَ المُحدثِين الحضريين، وكانَ نمطُهُ نمطَ الأعرابِ، ولمَّا قالَ قصيدتَهُ المعروفةَ العجيبةَ انقادَ الشُّعراءُ وأذعنوا. وقصيدتُهُ هذه نُسختْ بماءِ الذَّهبِ لجَودتِها، يقولُ فيها[(٢)]:

هـــأنذا يــــا طالبِي ساعي مُحتضَرٌ بَــــرِّي إلى الدَّاعي
أَحمِي حِمَى مَن غابَ عن مَذْحجٍ وَيَحْمدُ الشَّاهــــــدُ إيقاعي
لا هَلِعٌ في الحــــربِ هاعٌ إذا رَيَّقَ فيها كُـــــلُّ هَلْواعِ
قَــدْ باضَتِ الحَرْبُ على هامتي وَصــمَّــمَتْني أُذُنَيْ واعـــي
واسْتَــوْدعَتْني مُقْـــلتَيْ أرِقٍ لا يَضـــعُ الجَنْبَ لِتَهْجاعِ
مُسْتَحْصِدِ المِــــرَّة ذي هِمَّةٍ ضَرَّارِ أَقْـــــــوامٍ ونَفَّاعِ
لا تُوجَدُ الغِرَّة مِنـــــهُ وإنْ هِيجَ بِــــهِ هِيــجَ بِمُنْصَاعِ
أشْوَسَ يَنْضُو الدِّرْعَ عن مَنْكِبٍ مِثْلِ سِنَانِ الـرُّمــحِ شَعْشَاعِ

يقولُ ابنُ المُعتزِّ معلّقاً: "اجتمعتْ الشُّعراءُ والأدباءُ على أنَّ هذه الأبياتِ ليستْ من نمطِ عصرِهِ، وأنَّ أحداً لا يطمعُ في مثلِها، لعمري إنَّه لكلامٌ مع فصاحتِهِ وقوَّتِهِ يُقَدِّرُ مَنْ يسمعُهُ أنَّه سيأتي بمثلِهِ، فإذا رامَهُ وجدَهُ أَبعد من الثُّريا، وكذلك الشِّعر المُتناهي الَّذي ليس قبله في الجَودة غاية. وقد سُئِلَ بعض العُلماءِ فقيل لهُ: ما الشِّعرُ عندك؟ قال: السَّهل المُمتنع". إذاً، لا غرابة أنْ يُعلِّقَ ابنُ المعتزِّ على مقطوعةٍ شعريَّة بتعليقٍ كهذا، فهو ناقدٌ شاعرٌ خبيرٌ بأسرارِ العمليَّةِ الإبداعيَّةِ، يُدرك مواطن القوَّة في مثل هذه الأعمال؛ لأنَّهُ مرَّ بتجربةِ الإبداع، والرُّؤيا ربَّما تختلف عند مُتلقٍّ آخر؛ لأنَّ التَّذوُّقَ الجماليَّ والقدرة على تمييزِهِ تختلفُ من مُتلقٍّ إلى آخرَ بحسب ثقافة كلِّ واحدٍ وتجاربه الفنيَّة، وخبرته الحياتيَّة[(٣)]، فهذه الأبياتُ تُذكِّرنا بنمط الشُّعراءِ في الجاهليَّة، الَّذين يهاجمون خصومَهم بشجاعةٍ وثباتٍ؛ ولكنَّهُم لا يُنقِصون من قيمةِ الخصم وشجاعتِهِ، وإنَّما يُقدِمُون على القِراعِ إقدامَ الجَسورِ؛ لذا فنمطُها يقتربُ كثيراً من نمطِ الأعراب المطبوعين،

(١) المُفْلِقُ: صفة الشَّاعر الَّذي يُبدع في ألفاظه الشِّعريَّة حين يرسم صُوَره بأمانة، ويُعبِّر عن فكره بوضوح، وقد يُقدِّم الشَّاعر المولَّد في معانيه إذا ما برع فيها حتَّى يُعَدُّ مُفْلِقاً في شعره. أمَّا المفوَّه: فهو البليغ. [يُنظرُ: وحيد كبَّابة، **مُعجمُ مُصطلحات النَّقدِ العربيِّ القديم**، ص٣٣٦ و ٥٥٦].

(٢) يُنظرُ: عبدُ الله بن المعتزِّ، **طبقاتُ الشُّعراء**، ص ٢٧٥-٢٧٦. الهاعُ: الجزوع. الهلوعُ: السَّريع والحريص والجزوع. صَمَّمَهُ الحديثُ: أوعاه إيَّاه وجعله يحفظه، وصمَّم الفرس العلف: أمكنه منه. مستحصد المِرَّة: يقال استحصد الحبل؛ أي استحكم. المِرَّةُ: القوَّة. الأشوس: الشُّجاع الجريء. نضا الشَّيء: نزعه وألقاه. الهبوة: الغبرة.

(٣) يُنظرُ: محمَّد عزَّام، **بنية الشعر الجديد**، ص١٦٢.

وهنا يؤَكِّدُ احتكامَهم إلى أشعارِ الأوائلِ؛ لأنَّها تأتي، في الغالب، تلقائيَّةً من دون إفراطٍ حتَّى لا يتحوَّلَ الشِّعرُ إلى صنعةٍ، ثُمَّ لفتَ أنظارَ المُحدثِين أنفسهم إلى جمالِ تلك الألوانِ عندَ صُدورِها عن فنٍّ واستنباطِها عن طبعٍ واستجابتِها لدواعيها الفنيَّةِ[١]، أمَّا عن الأساليب البديعيَّة الواردة في النَّصِّ فيبدو أنَّهُ صرَّع في البيت الأوَّل في قولِهِ: (السَّاعي والدَّاعي)، وقد أحسن الشَّاعرُ حسن الابتداء بهذا التَّناغم الَّذي يشدُّ المُتلقِّي منذ مُفتتح النَّصِّ إلى الدُّخول في صوره المتلاحقة، حيثُ الاستعارة في قولِهِ: "باضتِ الحربُ" فهي صورةٌ إيحائيَّةٌ؛ إذ شبَّهَ الحرب بحيوانٍ يبيضُ، والمفارقة تقع في أنَّ المكان الَّذي تبيض فيه هو: "هامته" فهي أهلٌ لذلكِ؛ إذ لا يحتمل أوار الحرب إلَّا شديدُ بأسٍ، وكذلك في قولِهِ: "صمَّمَتْني أُذْني واعي"، وهذهِ أيضاً صورة تشخيصيَّةٌ، تدُلُّ على إصرار الحرب على توعيته؛ لأنَّهُ من مرتاديها، وكلُّ ذلك على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وفي قولِهِ: "مُستحصِدِ المِرَّة" صورةٌ تجسيديَّةٌ موحيةٌ أيضاً؛ إذ شبَّهَ القوَّةَ والبأس بشيءٍ يُصرُّ على الاحتفاظِ بهِ فهما مِن مقوّمات شخصه، أمَّا في سياق التَّشبيه فقد أتى بتشبيهٍ تمثيليٍّ، وذلك عندما شبَّهَ نفسه بذاك الشُّجاع الأشوس وهو ينضو الدِّرع ووطيس المعركة حامٍ "هبوة القاع" بسنان رمحٍ طويلٍ برَّاقٍ، فهو يجلب الموت للآخر ولا يخشاه، كما وردت المُطابقة في: (ضرَّار ونفَّاع)، والتَّجنيس في: (أحمي وحمى)، و(هَلِعٌ وهلواع)، وكلُّ هذهِ الصُّور الجزئيَّة تتواشج خيوطها لتنسج صورة المقاتل الشُّجاع في الحرب الضَّروس، فالأبياتُ، كما رأينا، لمْ تخلُ من تصريعٍ وتجنيسٍ ومُطابقةٍ واستعارةٍ لطيفةٍ؛ إلَّا أنَّها بقيتْ في تصوُّرِ ابنِ المُعتزِّ ضمنَ نطاقِ الاستخدامِ المثاليِّ لها.

فابنُ المعتزِّ يمثِّلُ النَّاقدَ التَّطبيقيَّ بعد أنْ نظَّرَ النُّقَّادُ السابقون لهذهِ القضيَّةِ؛ إذ استشهدَ بأشعارٍ لشعراء مطبوعِين ومصنوعِين، استشهدَ بأبياتٍ لزُهيرٍ[٢]، الَّذي نعتَهُ نقَّادٌ كُثرٌ، وفي مقدّمتِهم الأصمعيُّ عندما قال: «زُهيرُ بنُ أبي سُلمى والحطيئةُ وأشباهُهُما، عبيدُ الشِّعرِ»[٣]، بأنَّهُ من أبرزِ أعلامِ مدرسةِ الصَّنعةِ في الشِّعرِ الجاهليِّ، لكنَّهُ لم يعتدَّ بذلك؛ وإنَّما جعلَ واقعَ العملِ الأدبيِّ الفيصلَ في الحكمِ على جَودةِ طبعِ الشَّاعرِ أو تصنُّعِهِ، ثمَّ استشهدَ بأبياتٍ للحُطيئةِ تلميذ زُهير، ثمَّ يأتي على المحدثِين ويستشهدُ بأبياتٍ للنَّميريِّ، وأبي نوَاسٍ، ومُسلم بنِ الوليدِ، والعتَّابيِّ[٤]، وغيرِهم من الشُّعراءِ المحدثِين أئمة الصَّنعةِ في العصرِ العبَّاسيِّ؛ لذلك رأينا تطبيقاً عمليّاً شاعتْ فيهِ محاولة المقاربة الموضوعيَّة المشروطة ببيئتها الزَّمكانيَّة.

---

(١) يُنظرُ: عبدُ الرَّؤوف أبو السَّعد، **مفهومُ الشِّعرِ في ضوءِ نظريَّاتِ النَّقدِ العربيِّ**، ص ٢٢٤.

(٢) يُنظرُ:عبدالله بن المعتزّ، **البديعُ**، ص ٨١.

(٣)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظُ، **البيانُ والتَّبيينُ**، ج٢/١٣.

(٤) يُنظرُ: عبدالله بن المعتزّ، **البديعُ**، ص ٩٢-٩٦-٩٨.

وما يؤكِّدُ لنا إصرارَ ابنِ المعتزِّ على النَّقدِ التَّطبيقيِّ قولُهُ: «البديعُ اسمٌ موضوعٌ لفنونٍ من الشِّعرِ يذكرُها الشُّعراءُ ونُقَّادُ المُتأدِّبين منهُم، فأمَّا العلماءُ باللُّغةِ والشِّعرِ القديمِ، فلا يدرون ما هو»[١]. يتَّضحُ من قولِ ابن المعتزِّ أنَّهُ يغمزُ من طرفٍ خفيٍّ ويلوّحُ إلى أنَّ البديعَ فنٌّ مستحدثٌ، وإنْ كانَ موجوداً في التُّراثِ العربيِّ القديمِ، وهو أبعد ما يكونُ عن علمِ علماءِ اللُّغةِ والشِّعرِ القديمِ بهِ، ولعلَّهُ أرادَ أنْ يُشيرَ بذلك إلى الأصمعيِّ وابنِ الأعرابيِّ وأبي عمرو بنِ العلاءِ وغيرِهم من المتعصّبِين للشِّعرِ القديمِ؛ الَّذين رفضوا التَّجديدَ في العصرِ العبَّاسيِّ جملةً وتفصيلاً وألحقوهُ بالتَّكلُّفِ؛ إذ كانَ أبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) يقولُ عن بعضِ الشُّعراءِ الإسلاميِّين «لقد كَثُرَ هذا المُحدَثُ وحَسُنَ حتَّى هممْتُ بروايتِهِ»[٢]، وعلى الرُّغم من إقرارِهِ بحسن المحدَث غير أنَّهُ لم يروه، ولم يسعَ إلى تحليلِهِ. أمَّا ابنُ الأعرابيِّ (ت٢٣٠هـ) فيقولُ عن أشعارِ المُحدثِين: «إنَّما أشعارُ هؤلاءِ المحدثِين، مثلُ: أبي نوَاسٍ وغيرِه، مثلُ الرَّيحانِ يُشَمُّ يوماً ويذوي فيُرمَى بهِ؛ وأشعارُ القدماءِ مثلُ المسكِ والعنبرِ، كلَّما حرَّكتَهُ ازدادَ طيباً»[٣]، وقد قادَهُم ذلك إلى أنْ يعدُّوا أشعارَ القُدماءِ أشعارَ طبعٍ، وأشعارَ المُحدثِين أشعارَ تكلُّفٍ وتصنُّعٍ، ويبدو أنَّ هؤلاءِ هُم ذاتهم مَنْ نقدَهُم ابنُ المُعتزِّ؛ ولكنَّ سلوكَهُ المرهفَ ولغتَهُ الدَّقيقةَ منعتْهُ مِن أنْيذكرَ أسماءَهم، وما يؤكِّدُ لنا أنَّ ابنَ المعتزِّ قصدَ بالعلماءِ ابنَ الأعرابيِّ والأصمعيَّ قولُهُ على إثْرِ قِصَّةِ الطُّوسيِّ الَّتي ذكرناها قبل قليلٍ: «وهذا الفعلُ من العلماءِ مفرِطُ القُبحِ؛ لأنَّه يجبُ ألَّا يُدفَعَ إحسانَ مُحسِنٍ عدوَّاً كانَ أم صديقاً، وأنْ تُؤخذَ الفائدةُ من الرَّفيعِ والوضيعِ، [ثمَّ يُتابعُ فيقولُ:] ومَنْ عابَ مثلَ هذهِ الأشعارِ الَّتي ترتاحُ لها القلوبُ، وتجذلُ بها النُّفوسُ، وتُصغي إليها الأسماعُ، وتُشْحَذُ بها الأذهانُ؛ فإنَّما غَضَّ من نفسِهِ، وطعنَ على معرفتِهِ واختيارِهِ»[٤]، وما هذهِ الأوصافُ الَّتي وصِفَ بها الشِّعرُ إلَّا سماتٌ للشِّعرِ المطبوعِ، إذاً، اكتفى بنفي علمِهم بهذا الفنِّ المستحدَثِ في الشِّعرِ العربيِّ، ونصَّبَ من نفسِهِ حكماً؛ إذ امتدحَ من أشعارِ القدماءِ والمولَّدين والمُحدثِين ما جرى منها مجرى الطَّبعِ، وانتقدَ من أشعارِ الشُّعراءِ، أيَّاً كانَ زمنهم، ما جاءَ منها متكلَّفاً بإشارةٍ خفيَّةٍ، من مثلِ قولِهِ: «وهذا من غثِّ الكلامِ وباردِهِ»[٥]، وغيرها من الأحكامِ، والمُتتبِّعُ لما ذكرَهُ تحتَ هذهِ الأحكامِ يرى أثرَ التَّكلُّفِ ظاهراً وكدَّ الجبينِ واضحاً.

---

(١) عبدالله بن المعتز، **البديع**، ص ١٥١-١٥٢.

(٢) عبدالله بن قتيبة، **الشِّعرُ والشُّعراءُ**، ج١/٦٣.

(٣) محمَّد بن عمران المرزبانيُّ، **الموشَّحُ في مآخذِ العلماءِ على الشُّعراءِ**، ص ٢٨٦.

(٤) محمَّد بن يحيى الصُّوليُّ، **أخبارُ أبي تمَّامٍ**، ص ١٧٥.

(٥) عبدالله بن المعتزِّ، **البديعُ**، ص ١٣٨.

وحتَّى نتحرّى الدِّقةَ في الحكمِ ونثبتَ ما ذكرناهُ، نقولُ: إنَّ كُتبَهُ لا تخلو من الأحكامِ الذَّوقيَّةِ والانطباعيَّةِ، شأنُها شأنُ أيِّ مؤلَّفٍ في ذلك الزَّمانِ، ولكنَّها في الوقتِ ذاتِهِ تتضمَّنُ أحكاماً دقيقةً، وحسبُنا أنْ نتناولَ بعضَها بالدَّرسِ والتَّحليلِ؛ لأنَّ المقامَ يضيقُ بنا هنا عن عرضِها كاملةً.

من ذلك أنَّ ابنَ المُعتزِّ يقولُ في حديثِهِ عن بشَّارِ بنِ بُردٍ: إنَّهُ «كان مطبوعاً جدَّاً لا يتكلَّفُ، وهو أستاذُ المُحدثِين وسيِّدُهم، ولا يُقدَّمُ عليهِ، ولا يُجارى في ميدانِهِ»(١)، فابنُ المعتزِّ حتَّى لو أطلقَ حكماً يشملُ شعرَ الشَّاعرِ كلَّهُ، فإنَّهُ يتبعُهُ بأحكامٍ دقيقةٍ تنبئُ عن مدى إلمامِهِ بشعرِ الشَّاعرِ ومعرفتِهِ بهِ، فبشَّارٌ شاعرٌ موهوبٌ، يمتلكُ استعداداً فطريّاً وموهبةً في قولِ الشِّعرِ؛ إذ لا يُكرِهُ نفسَهُ ولا يُجهدُ قريحتَهُ على القولِ؛ وإنَّما يرسلُها على سجيَّتِها، وقد جعلَهُ أستاذَ المحدثِين وسيِّدَهم؛ بمعنى أنَّهُ أنزلَهُ منزلةَ الفحلِ اقتداءً بأصحابِ طبقاتِ القُدماءِ، وما كانَ ليُنزلَهُ هذهِ المنزلةَ إلَّا لاقتدارِهِ وقوَّةِ طبعِهِ؛ إذ لا يجرؤُ أحدٌ على مجاراتِهِ، فقد «كانَ شعرُهُ أنقى من الرَّاحةِ، وأصفى من الزُّجاجةِ، وأسلسَ على اللِّسانِ من الماءِ العذبِ»(٢)، والمُدقِّقُ في أوصافِ ابنِ المعتزِّ الَّتي نعتَ بها شعرَ بشَّارٍ يجدُ أنَّها أهمُّ مقوِّماتِ الطَّبعِ في قديمِ الشِّعرِ ومُحدثِهِ، وهذهِ الأوصافُ هي الَّتي ذكرَها ابنُ قتيبةَ نفسها، عندما قالَ: «والمطبوعُ مِن الشُّعراءِ مَنْ سَمَحَ بالشِّعرِ واقتدرَ على القوافي، وأراكَ في صدرِ بيتِهِ عَجُزَهُ، وفي فاتحتِهِ قافيتَهُ، وتَبَيَّنْتَ على شعرِهِ رونقَ الطَّبعِ، ووشْيَ الغريزةِ، وإذا امتُحِنَ لم يتَلَعْثَمْ، ولم يَتَزَحَّرْ»(٣)، فالنَّقاءُ والسَّماحةُ من نعوتِ الشِّعرِ الجيِّدِ غيرِ المتكلَّفِ(٤)، والصَّفاءُ يدلُّ على جَودةِ الطَّبعِ، وبعد ذلك فهو مقتدرٌ على القولِ ينثالُ على لسانِهِ الشِّعرُ انثيالاً، لا يتلعثمُ في القولِ، ولا يُؤخذُ عليهِ في غرضٍ محدَّدٍ.

ثمَّ يذكرُ من هو بعد هذا الشَّاعرِ منزلةً، يقولُ: «كان أبو دُلامة*مطبوعاً مُفلِقاً ظريفاً كثيرَ النَّوادرِ في الشِّعرِ، وكان صاحبَ بديهةٍ، يُداخلُ الشُّعراءَ ويُزاحمُهُم في جميعِ فنونِهم، وينفردُ في وصفِ الشَّرابِ والرِّياضِ وغيرِ ذلك بما لا يجرون معهُ، وكان مدَّاحاً للخُلفاءِ»(٥)، فأبو دُلامة من الشُّعراءِ المطبوعِين، فضلاً على أنَّهُ

(١) عبدالله بن المعتزِّ، **طبقاتُ الشُّعراءِ**، ص ٢٤.

(٢) عبدالله بن المعتزِّ، **طبقاتُ الشُّعراءِ**، ص ٢٨.

(٣) عبدالله بن قتيبة، **الشِّعرُ والشُّعراءُ**، ج١/٩٠.

(٤) يُنظرُ:وحيد كبَّابة، ***مُعجمُ مُصطلحاتِ النَّقدِ العربيِّ القديم***، ص٣٢٦ و ٦٠٦.

(*) هو زندُ بنُ الجون الأسدي بالولاء، أبو دُلامة، كان أبوهُ عبداً لرجلٍ من بني أسد فأعتقه، نشأ في الكوفة (٠٠٠-١٦١هـ)، شاعرٌ مطبوعٌ، من أهل الظُّرف والدُّعابة، أسودُ اللَّون، جسيمٌ وسيم،[يُنظرُ: خير الدِّين الزِّركليُّ، **الأعلامُ**، ج٣/٤٩-٥٠].

(٥) عبدالله بن المعتزِّ، **طبقاتُ الشُّعراءِ**، ص ٥٤.

مُفلِقٌ**، وبعد ذلك يصفُهُ بأنَّهُ صاحبُ بديهةٍ، ما يعني أنَّ البديهةَ غيرُ الطَّبعِ، فالبديهةُ: هي أنْ يُفكِّرَ الشَّاعرُ يَسيراً ويكتبَ سريعاً، وهي غيرُ الارتجالِ؛ إذ الارتجالُ يكونُ انهماراً وتدفُّقاً للقولِ، ويتميَّزُ الشَّاعرُ النَّاظمُ على البديهةِ بالخاطرِ السَّريعِ، فيبتعدُ عن تثقيفِ قصيدتِهِ، لذلك كانتْ الرَّويَّةُ أحسنَ من البديهةِ(١)، ويتَّضحُ من ذلك أنَّهُ ليس من أهلِ الصَّنعةِ، فابنُ المعتزِّ يغمزُ من طرفٍ خفيٍّ حبذا لو كانتْ عندهُ صنعةٌ خفيفةٌ حتَّى يقوِّمَ ما اعوجَّ من شعرِهِ، ويشيرُ إلى أنَّ الطَّبعَ متفاوتٌ عندَ الشُّعراءِ، وهذا ما أشارَ إليهِ ابنُ قتيبةَ بقولِهِ: «والشُّعراءُ أيضاً في الطَّبعِ مختلفون: منهُم مَنْ يَسْهُلُ عليهِ المدحُ، ويَعْسرُ عليهِ الهجاءُ. ومنهُم مَنْ يَتيَسَّرُ لهُ المراثي ويتعذَّرُ عليهِ الغزلُ»(٢)، إذاً، فابنُ المعتزِّ يفرقُ ضمنيَّاً بينَ الطَّبعِ المسنودِ بالصَّنعةِ المستملحةِ، والطَّبعِ الَّذي يجري فيهِ الكلامُ على عواهنِهِ، ويذكرُ أنَّ أبا دُلامة ممَّن يستفيضُ طبعُهُ في الأغراضِ جميعِها؛ لكنَّهُ يُفضِّلُهُ في وصفِ الشَّرابِ والرِّياضِ.

ويقولُ عن أبي نوَاسٍ: «كانَ آدبَ النَّاسِ وأعرفَهُم بكلِّ شعرٍ، وكانَ مطبوعاً، لا يستقصي، ولا يُحلِّلُ شعرَهُ ولا يقومُ عليهِ، ويقولُهُ على السُّكرِ كثيراً، فشعرُهُ متفاوتٌ، لذلك يوجدُ فيهِ ما هو في الثُّريَّا جَودةً وحُسناً وقُوَّةً، وما هو في الحضيضِ ضعفاً وركاكةً»(٣)، فالنَّاقدُ يُشيدُ بسعةِ اطِّلاعِ أبي نوَاسٍ؛ ولكنَّ ذلك لا يُجدي نفعاً إذا لم يصقلِ الشَّاعرُ طبعَهُ بثقافتِهِ الواسعةِ، ويتقصَّى شعرَهُ تهذيباً وتنقيحاً، وإلَّا فالطَّبعُ منهُ ما هو جيِّدٌ، ومنهُ ما هو أقلُّ جَودةً، ومنهُ ما هو رديءٌ، وفي ذلك إشارةٌ إلى عدمِ تنقيحِ أبي نوَاسٍ شعرَهُ، أو أنَّ صنعتَهُ غيرُ سويَّةٍ سرعان ما تظهرُ للنَّاقدِ الحاذقِ، فاختياراتُ ابنِ المُعتزِّ لأشعارِ أبي نوَاس جاءتْ انتقائيَّةً من أشعارِهِ الجيِّدةِ دون الرَّديئةِ طلباً للجَودةِ، وقد اختارَ نماذجَ من شعرِهِ بما يتوافقُ مع نظرتِهِ النَّقديَّةِ إلى بديعِ المُحدثِين، والاختيارُ بذاتِهِ مصطلحٌ نقديٌّ عندَ ابنِ المُعتزِّ؛ إذ تقومُ على هديه كلُّ اختياراتِهِ للشَّواهدِ، ويستشهدُ بطائفةٍ من أشعارِ أبي نوَاسٍ في أبوابِ البديعِ، في بابِ: (الاستعارةِ، والتَّجنيسِ، وردِّ العجزِ على الصَّدرِ، والمذهبِ الكلاميِّ، والرُّجوعِ، والهزلِ الَّذي يُرادُ به الجدُّ، والإفراطِ في الصِّفةِ،

(**) المفلِقُ: هو أقلُّ من الشَّاعرِ الفحلِ، ولكنَّه مُجوِّدٌ لشعرِهِ، وتُطلقُ هذه الصِّفةُ على الشَّاعرِ الَّذي يُبدعُ في ألفاظِهِ الشِّعريَّةِ حين يرسمُ صُورَه بأمانةٍ، ويُعبِّرُ عن فكرِهِ بوضوحٍ، وقد يُقدَّمُ الشَّاعرُ المولَّدُ في معانيهِ إذا ما برعَ فيها،[يُنظرُ:وحيد كبَّابة، **مُعجمُ مُصطلحات النَّقدِ العربيِّ القديم**، ص ٥٥٥-٥٥٦].

(١) يُنظرُ:وحيد كبَّابة، **مُعجمُ مُصطلحات النَّقدِ العربيِّ القديم**، ص ١٣٠.

(٢) عبدالله بن قتيبة، **الشِّعرُ والشُّعراء**، ج١/٩٣-٩٤.

(٣) عبدالله بن المعتزّ، **طبقاتُ الشُّعراء**، ص ١٩٤-١٩٥.

والتَّعـــريضِ والكنايةِ، وحُسنِ التَّشبيهِ[١])، وممَّا اختارَهُ ناقدُنا، في بابِ الاستعارةِ من أشعارِ أبي نوَاسٍ، قولُهُ(٢):

صَهْبَاءُ تَفْتَرِسُ العُقُوْلَ فَمَا تَرَى　　　مِنْها بِهِنَّ سِوى السُّبَاتِ جِرَاحَا

وقولُهُ(٣):

ظَلَّــتْ حُمَيّا الــكَأسِ تَبْسُطُنَا　　　حــتَّى تَـهَتَّكَ بَيْنَنا السِّـــتْرُ

فِي مَجْـلِسٍ ضَحِـكَ السُّرُوْرُ بِهِ　　　عَـنْ نَاجِذَيْـــهِ وَحَـلَّتِ الخَمْرُ

ويتابعُ في الاستشهادِ بأشعارٍ لهُ في باقي الأبوابِ بما يربو على سبعةٍ وعشرين بيتاً شعريّاً، فضلاً على اختياراتِهِ في الطَّبقاتِ، وهو في اختياراتِهِ هذهِ يومئُ إلى أنَّ أشعارَ المُحدثِين لا تقلُّ جَودةً عن أشعارِ القُدماءِ، فصورُها واضحةٌ غيرُ مُتكلَّفةٍ، ومعانيها لطيفةٌ، ففي قولِهِ: "تفترسُ العقولَ" استعارةٌ إيحائيَّةٌ مؤثِّرةٌ؛ إذ شبَّهَ الخمرةَ في حالةِ انتشائِها في جسمِ الإنسانِ بالوحشِ المُفترسِ بجامع الافتراس في كلٍّ، على سبيلِ الاستعارةِ المكنيَّةِ، وكذلك فالصُّورةُ جميلةٌ في قولِهِ: "ضحكَ السُّرورُ"، صورةٌ تشخيصيَّةٌ حيَّةٌ؛ إذ شبَّهَ السُّرور بإنسانٍ يضحك، ربَّما، بجامع الانتشاء؛ إذ تعاطى المُدام فما كان منها إلَّا أنْ فعلتْ فعلتها بِهِ، ففَقَدَ رشدَهُ وبدأ يضحكُ في المجلس، وابنُ المُعتزّ في اختياراتِهِ لا يعبأُ بالقلَّةِ والكثرةِ من فنونِ البديعِ في البيتِ مالم تُرافق ذلك الجَودةُ، وهو في كلِّ ذلك لا يذكرُ سبباً مباشراً لاختيارِهِ، ولا يوضِّحُ الصُّورةَ؛ وإنَّما أشارَ في بدايةِ الكتابِ إلى هدفِهِ، فهو سيعرضُ طائفةً من أشعارِ القُدماءِ والمُحدثِين، ويُخضعُها لميزان الجَودةِ والرَّداءةِ، وبذلك اقترب من وضعِ منهجٍ يحاولُ النَّفاذَ إلى بنيةِ النَّصِّ ودراسةَ التَّجديدِ فيه بطرقٍ تتحرّى الموضوعيَّة.

النتيجة:

وهكذا اتَّضحتْ لنا تقاطعاتُ ثنائيَّةِ الطَّبعِ والصَّنعةِ مع بديعِ ابنِ المعتزّ، فابنُ المعتزّ كانَ ميَّالاً إلى الطَّبعِ في استخدامِ الأساليبِ البديعيَّةِ؛ إذ استشهدَ لهذهِ الأساليبِ من الشِّعرِ العربيّ قديمِهِ ومُحدثِهِ، متّخذاً

(١) يُنظرُ: عبدُ الله بن المعتزّ، **البديعُ**، على التَّوالي: ص ١١٩ و١٤٢ و١٤٥ و١٤٩ و١٥٤ و١٥٨ و١٦٢ و١٦٣ و١٧٣ و١٧٤.

(٢) **المصدرُ السَّابقُ**، ص ٩٧. الصَّهباءُ: الخمرةُ. السُّباتُ: النَّومُ وأصلهُ الرَّاحة. أبو نوَاس الحسن بن هانئ، **ديوانه**، ص ١٤٧.

(٣) عبدُ الله بن المعتزّ، **البديعُ** ، ص ٩٨. النَّاجذُ: آخرُ الأضراس. أبو نوَاس الحسن بن هانئ، **ديوانه**، ص ٣٢٥.

العملَ الأدبيَّ محورَ الحكمِ، ومعتمداً النَّقدَ التَّطبيقيَّ في اختياراتِهِ لأساليبِ البديعِ، وعلى الرُّغمِ من اتِّكاءِ ابن المعتزِّ على الطَّبعِ، فقد احتفظَ للصَّنعةِ بمكانتِها؛ لكن ليس إلى حدِّ أنَّها تطغى على الطَّبعِ، فهي لا شكَّ تُهذِّبُهُ وتُشذِّبُهُ، وهو بذلك يقرُّ بطبيعةِ الشِّعرِ غير مغفلٍ جماله المصطنع؛ الَّذي يجبُ أنْ يتَّحدَ مع روحِ الشِّعرِ اتِّحاداً لا يُشْعِرُ بكلفةٍ أو استكراهٍ، ولم يبالِ ابنُ المعتزِّ بكثرةِ الأساليبِ البديعيَّةِ إذا ما وافقتِ الطَّبعَ، وتوافرتْ في جوِّها الطَّبيعيِّ. ومهما يكن من أمرٍ؛ فإنَّ الصُّورةَ الَّتي رسمها ابنُ المُعتزِّ للطَّبعِ والتَّصنُّعِ عن طريقِ تناولِهِ أساليب البديعِ، واختياراتِهِ الشِّعريَّة لها كافيةٌ لتَعرُّف المدى الَّذي بلغتْهُ الصَّنعةُ البديعيَّةُ عند المحدثِين، وملاحظة مدى التَّكلُّفِ في أشعارِهم؛ إذ خلصَ إلى أنَّ البديعَ مرَّ بمرحلتين، **أولاهما**: مرحلةُ الكثرةِ مع الميلِ إلى الطَّبعِ على يدِ بشَّارٍ ومَنْ تبعَهُ، يقولُ: «ليُعلمَ أنَّ بشَّاراً ومسلماً وأبا نوَاسٍ ومن تقيَّلَهُم وسلكَ سبيلَهم، لم يسبقوا إلى هذا الفنِّ، ولكنَّهُ كثُرَ في أشعارِهم؛ فعُرِفَ في زمانِهم حتَّى سُمِّيَ بهذا الاسم فأعْرَبَ عنهُ ودلَّ عليهِ»(١)، وهذهِ نقطةٌ مهمَّةٌ تُحسب لابن المعتزِّ، وخاصَّةً في المنهج التَّأريخيِّ الَّذي اتَّبعه في التَّأصيل لأساليب هذا الفنِّ؛ إذ كشفَ عن حقيقة التَّجديد ومذهب الصَّنعة في العصر العبَّاسيِّ، وليس للمُحدثِين من هذهِ الأساليب إلَّا الإكثار منها والإسراف في استخدامها. **وثانيتهما**: مرحلةُ الإسرافِ مع الميلِ إلى التَّكلُّفِ والتَّصنُّعِ، وقد مثَّلتْ هذهِ المرحلةَ أشعارُ أبي تمَّامٍ ومَنْ سارَ على خُطاهُ، يقولُ: «ثمَّ إنَّ حبيبَ بنَ أوسٍ الطائيَّ من بعدهم [أي بعد بشَّارٍ ومُسلمٍ] شَغِفَ بهِ حتَّى غلبَ عليهِ وتفرَّعَ فيهِ وأكثرَ منهُ، فأحسنَ في بعض ذلك وأساءَ في بعض، وتلك عقبى الإفراطِ وثمرةُ الإسرافِ»(٢).

وقد جاءَ رفضُ ابن المُعتزِّ لبعض أساليب البديع في الشِّعرِ على أساسِ ما فيها من كُلفةٍ، واستحسنَ بعضها الآخر على أساسِ ما فيها من طبعٍ وعفويَّةٍ، وقد حاولَ أنْ يتوخَّى الإنصافَ ويتحرَّى الدِّقَّةَ في أحكامِهِ، ولم يكنْ هدفُهُ النَّيلَ من أحدٍ؛ وإنَّما كانَ مبتغاهُ الكشفَ عن المساوئ الحقيقيَّةِ في أشعارِ الشُّعراءِ، تلك المساوئُ الَّتي لا يستسيغُها منطقُ النَّقدِ العربيِّ القديمِ ومعاييرُهُ، وفاقاً لتصوُّرِهِ الَّذي كان يستندُ عند الأوائلِ إلى قاعدةٍ ذوقيَّةٍ مؤسَّسةٍ، تَمثَّلَهَا النُّقَّادُ من عيونِ التُّراثِ العربيِّ، وبمحاولتِهِ هذهِ حاولَ أن يُعيدَ إلى النَّقدِ العربيِّ حركيَّتَهُ بعد أنْ أُصيبَ بنوعٍ من الجمودِ نتيجة التَّعصبِ للقُدماءِ والمُحدثِين؛ إذ اتَّخذَ محاكمةَ العملِ الأدبيِّ مبدأً نقدياً في التَّعاملِ مع الشُّعراءِ ونصوصِهم، من دون أنْ يتعلَّقَ بقيمةٍ جماليَّةٍ مطلقةٍ، فتحوَّلتِ المسألةُ على يديهِ إلى مسألةٍ كيفيَّةٍ تستندُ إلى مقوّماتِ الذَّوقِ الشَّاعريِّ المُتميِّز، بعد أن

(١) عبدالله بن المعتزّ، **البديعُ**، ص٧٣.

(٢) يُنظرُ:عبدالله بن المعتزّ، **البديعُ**، ص ٧٤.

رفضَ النُّقّادُ شعرَ المحدثِين لإسرافِهم في الأساليبِ البديعيَّةِ، وهو في كلِّ ذلك يحاولُ أنْ يُدخِلَ النَّقدَ مرحلةً جديدةً تعتمدُ في أحكامِها على قراءةِ النَّصِّ المنقودِ، وعرضِهِ على نحوٍ تطبيقيٍّ توجز في أثنائِهِ اللَّمحةُ الدَّالةُ على المقولات النَّقديَّةِ المؤسَّسة.

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآنُ الكريمُ.

١. اسليم، فاروق، **الشَّاعر ناقداً، المعرّيُّ وابن الخطيب نموذجاً**، (د.ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب، ٢٠١٣م.

٢. الأشقر، محمَّد سليمان، **زبدةُ التَّفسيرِ من فتحِ القدير**، الطبعة الأولى، الكويت: دار المؤيَّد، ١٩٩٦م.

٣. الأصفهانيُّ، أبو الفرج، **الأغاني**، مجموعة من المحققين، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الكتب المصريَّة، ١٩٢٩م.

٤. الآمديُّ،الحسن بن بشر،**الموازنةُ بينَ شعرِ أبي تمَّام والبُحتريِّ**،تح: السَّيِّد أحمد صقر، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٥. امرؤ القيس، **ديوانه**، اعتنى بهِ وشرحه: عبد الرَّحمن المصطاوي، الطبعة الثانية، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤م.

٦. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيانُ والتبيينُ**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة: مكتبة الجانجي، ١٩٩٨.

٧. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوانُ**، تحقيق: عبد السلام محمَّد هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: مطبعة البابيِّ الحلبيِّ، ١٩٦٥م.

٨. الجُمحيُّ، ابن سلاَّم، **طبقاتُ فُحول الشُّعراء**، تحقيق: محمود محمَّد شاكر، (د.ط)، جدَّة: دار المدنيِّ، (د.ت).

٩. الجواريُّ، أحمد، **الشِّعرُ في بغداد حتَّى نهاية القرن الثَّالث الهجريِّ**، الطبعة الثانية، بغداد: مطبعة المجمع العلميِّ العراقيِّ، ١٩٩١م.

١٠. الرَّبيعيُّ، حامد، **مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء**، (د.ط)، مكَّة المُكرَّمة: منشورات معهد البحوث العلميَّة وإحياء التُّراث الإسلاميِّ، ١٩٩٦م.

١١. الرَّماح، ابن ميَّادة، **شعره**، جمعه وحقَّقه: حنا جميل حدَّاد، (د.ط)، دمشق: مطبوعات مجمَّع اللُّغة العربيَّة، ١٩٨٢م.

١٢. الزِّركليُّ، خير الدِّين، **الأعلامُ**، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت: دار الملايين، ٢٠٠٢م.

١٣. الصُّوليُّ، محمَّد بن يحيى، **أخبارُ أبي تمَّامٍ**، تحقيق: خليل عساكر ومحمَّد عزَّام ونظير الإسلام الهنديُّ، قدَّم له: أحمد أمين، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.

١٤. الطَّائيُّ، أبو تمَّام، **شرح ديوانه**، الخطيب التَّبريزيُّ، قدَّم لهُ: راجي الأسمر، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربيِّ، ١٩٩٤م.

١٥. ابن طباطبا، محمَّد بن أحمد، **عيارُ الشِّعرِ**، تحقيق: عبد العزيز المانع، (د.ط)، دمشق: اتِّحاد الكُتَّاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٦. عبد المُطلب، محمَّد، **البلاغة والأسلوبيَّة**، الطبعة الأولى، لبنان: مكتبة ناشرون، ١٩٩٤م.

١٧. عتيق، عبد العزيز، **في البلاغة العربيَّة، علم البديع**، (د.ط)، بيروت: دار النَّهضة العربيَّة، ١٩٨٥م.

١٨. عزّام، محمَّد، **بنية الشِّعر الجديد**، (د.ط)، الدَّار البيضاء: دار الرَّشاد الحديثة، ١٩٧٦م.

١٩. عيَّاد، شكري محمَّد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، الطبعة الأولى، السُّعوديَّة: مكتبة الجيزة العامَّة،١٩٩٢م.

٢٠. الفرزدق، **شرح ديوانه**، شرحه: إيليَّا الحاوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللُّبناني، ١٩٨٣م.

٢١. ابن قتيبة، عبدالله، **الشِّعرُ والشُّعراء**، تحقيق: أحمد محمَّد شاكر، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٢٢. القزوينيُّ، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع**، تحقيق: إبراهيم شمس الدِّين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميَّة، ٢٠٠٣م

٢٣. القيروانيُّ، إبراهيم بن علي الحصريّ، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق: صلاح الدِّين الهواريُّ، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصريّة، ٢٠٠١م.

٢٤. القيروانيُّ، الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده**، تحقيق: محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م.

٢٥. كبَّابة، وحيد، **مُعجمُ مُصطلحات النَّقدِ العربيِّ القديم**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠١٢م.

٢٦. المرزبانيُّ، محمَّد بن عمران، **الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء**، تحقيق: محمَّد شمس الدِّين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكُتب العلميَّة، ١٩٩٥م.

٢٧. ابن المعتزّ، عبد الله، **البديعُ**، تحقيق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٠م.

٢٨. ابن المعتزِّ، عبدالله، **رسائلُ ابن المُعتزِّ في النَّقد و الأدب والاجتماع**، جمع وتحقيق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٤٦م.

٢٩. ابن المعتزِّ، عبدالله، **طبقاتُ الشُّعراء**، تحقيق: عبد السَّتَّار أحمد فرَّاج، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف، (د.ت).

٣٠. ابن المنظور، جمال الدِّين، **لسانُ العرب**، تحقيق: عبدالله علي الكبير ومحمَّد أحمد حسب الله وهاشم محمَّد الشَّاذلي، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٣١. أبو نواس، الحسن بن هانئ، **ديوانه**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، (د.ط)، بيروت: دار الكتاب العربيِّ، ١٩٥٣م.

٣٢. ابن الوليد، مسلم، **شرح ديوانه**، تحقيق: سامي الدَّهان، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).